امریکی ناول
اور
اس کی روایات
ترجمہ
سیّد وقار عظیم

امریکی ناول

اور

اُس کی روایات

مصنّف: رچرڈ چیز

مترجم: سیّد وقار عظیم اورینٹل کالج لاہور

ناشران

آئینۂ ادب چوک مینار انارکلی لاہور

بار اوّل ۱۹۶۱ء

تین ہزار

قیمت پانچ روپے

اہتمام

م، ع، اسلام آئینۂ ادب

چوک مینار - انار کلی - لاہور

(استقلال پریس لاہور میں طبع ہوا)

عنوانات

تعارف

ہمارے ملک کے لوگ امریکی ادب سے بڑی حد تک نا واقف ہیں۔ اُردو داں طبقے کے وسائل تو خیر بہت ہی محدود ہیں مگر انگریزی داں طبقے نے بھی اب تک امریکی ادب کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کچھ عرصہ پیشتر تک ہم مغربی ادب سے برطانیہ ہی کے توسط سے روشناس ہوتے تھے اور انگریزوں ہی کے متعیّن کردہ معیار و اقدار سے ان ادبی تخلیقات کا جائزہ لیتے تھے۔ چنانچہ یہ غلط فہمی عام تھی کہ امریکی ادب برطانوی ادب کی گھٹیا نقل ہے۔ اس کی نہ تو کوئی انفرادی حیثیت ہے اور نہ عالمی ادب میں اس کا کوئی مقام ہے۔ امریکیوں کے لہجے اور بول چال کی زبان کا بھی مذاق اڑایا جاتا تھا۔ امریکی اہلِ قلم کی نگارشات پڑھی گئیں تو فقط منہ کا مزا بدلنے کے لیے۔ امریکی تصنیفات کو ایک مخصوص ملک کی مخصوص تہذیب کی نمائندہ

سمجھ کر اُن کا باقاعدہ مطالعہ کرنا یا اُن کا تنقیدی جائزہ لینا ہمارے دائرہ فکر
سے خارج تھا۔ برطانوی ادب کی روایت میں پرورش پانے والوں کو
امریکیوں کے تخلیقاتی تجربے بہت عجیب معلوم ہوتے تھے۔

مگر اب حالات بدل گئے ہیں۔ امریکی ادب تک ہماری رسائی
اب براہ راست ہے۔ ہمارے بازاروں میں امریکی کتابوں اور رسالوں
کی افراط ہے۔ ہمارے بعض تعلیمی اداروں میں امریکی ادب کا مطالعہ نصاب میں
داخل ہو چکا ہے اور لوگ امریکی تہذیب و تمدن، امریکی مزاج و میلان، امریکی
ذوق و شوق، امریکی تاریخ و روایت، امریکی اندازِ فکر و عمل، امریکی صنعت
و حرفت، امریکی ادب و فن، امریکی سیاست و معیشت، امریکی فلسفۂ
زیست، غرض امریکی زندگی کے سبھی پہلوؤں سے آگاہ ہونا چاہتے ہیں۔
لیکن امریکی معاشرے کی جامع اور حقیقی تصویر کہیں ملتی ہے تو امریکی ناولوں میں۔
امریکی ناول نویسوں نے ہر عہد میں اپنے ہم وطنوں کی ذاتی اور اجتماعی، ذہنی
اور جذباتی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی نقش گری بڑے خلوص اور دیانت
داری سے کی ہے۔

امریکی ناول نویسوں کی یہ حقیقت نگاری رومان آمیز ہے یا ڈرامائی

اور رمزی رنگ لئے ہوئے ہے۔ اس حقیقت نگاری کے بعض مخفی معنی اور مطالب بھی ہیں۔ جن کو مخصوص امریکی علامتوں کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ لہٰذا قصے کے معنی اور مفہوم کی تہ تک پہنچنے کے لئے امریکی رومانیت، بہائیت اور رمزیت کی خصوصیات سے واقف ہونا اور اُن کی علامتوں کا سمجھنا ضروری ہے اور یہیں ہمیں ڈاکٹر رچرڈ چیز جیسے نقّادوں کی مدد درکار ہوتی ہے۔

ڈاکٹر رچرڈ چیز کولمبیا یونیورسٹی نیویارک میں انگریزی ادب کے استاد ہیں۔ وہ زیرِ نظر کتاب کے علاوہ تنقید کی مزید تین کتابوں کے مصنف ہیں۔ اور اُن کا شمار امریکہ کے ممتاز نقّادوں میں ہوتا ہے۔

ڈاکٹر چیز نے "امریکی ناول اور اُس کی روایت" میں امریکی ناول کی بعض بنیادی اور امتیازی خصوصیات کی نشان دہی کی ہے۔ اُن کی رائے میں امریکی ناول کی تاریخ حقیقت نگاری اور رُومان کے امتزاج و عروج کی تاریخ ہے اور اس میں غالب عنصر رُومان کا ہے۔ چنانچہ اُنھوں نے کتاب کے پہلے باب میں امریکی رُومان ہی سے بحث کی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ براؤن، کوپر، ہاتھورن، میل ویل، مارک ٹوین، ہنری جیمز اور فاکنر وغیرہ (جن کی تصنیفات کا مفصل جائزہ لیا گیا ہے)، کی نمائندہ تصنیفات رُومان آمیز ناول

ہیں۔ اس رُومان کے دو محارج ہیں۔ اوّل مسیحی مذہب کا خیر و شر کا میلو ڈرامائی تصادم۔ دوئم امریکہ کی پُرانی زرعی یا سرحدی زندگی کے مرغزاری ماحول کی خوش گوار یادیں۔

ڈاکٹر چیز کے بقول امریکی ناول کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اُس نے ہر عہد میں امریکیوں کے داخلی اور خارجی تضادات کو اُجاگر کیا ہے۔ علامت کے طور پر یہ تضادات کبھی نور و ظلمت کے مابین تصادم کی شکل میں کبھی عورت اور مرد کے مابین تصادم کی شکل میں اور کبھی گرمی اور سردی کے مابین تصادم کی شکل میں۔ اس کے برعکس جن امریکی ناولوں میں ان تضادات کی بجائے مفاہمت اور ہم آہنگی پر زور دیا گیا ہے یا تضادات سے گریز کیا گیا ہے وہ فنی اعتبار سے کم تر درجے کے ہیں۔

اُردو داں طبقے کو اس کتاب کا زاویۂ نگاہ قدرے نامانوس محسوس ہوگا۔ مصنّف کا اندازِ بیان اور اُس کی اصطلاحیں بھی ہمارے لئے نسبتاً نئی ہیں مگر ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ یہ تنقید کی کتاب ہے جو جدید اصولوں پر لکھی گئی ہے۔ لہٰذا قارئین سے درخواست ہے کہ کتاب شروع کرنے سے پہلے آخر میں جو نوٹ دیئے گئے ہیں اُن پر سرسری نگاہ ڈال لیں تاکہ ناموں، اصطلاحوں اور تلمیحوں کو سمجھنے میں کوئی دشواری نہ ہو۔

۱۵ فروری ۱۹۶۱ء —————— سیّد وقار عظیم!

تمہید

میں نے امریکی ناول کے اس مطالعے میں ابواب کو چارلس بروک
ڈین براؤن سے فاکنر تک سن وار ترتیب دیا ہے۔ لیکن یہ کتاب فقط تعرّف
اور تبصرے کی ایک کوشش ہے۔ اس کا زاویۂ نظر بسا اوقات تاریخی ہے مگر
یہ کوئی مفصّل ادبی تاریخ نہیں ہے۔ میرا بنیادی اور ناگزیر موضوع رومان یا رومانی
ناول اور حقیقی ناول کا رشتہ ہے۔ میں نے بحث کو نسبتاً چند ناولوں تک محدود
رکھا ہے تاکہ بات کو کھل کر کہا جا سکے۔ ناولوں کا انتخاب موضوع کی مناسبت
سے کیا گیا ہے پھر بھی یہ انتخاب من مانی ہے۔ میں نے بہت سے اچھے
ناولوں کا ذکر نہیں کیا ہے اور اگر کیا بھی ہے تو یونہی سرسری سا۔ میں ان ناولوں
کو بھی چن سکتا تھا مگر بعض اسباب کی بنا پر میں نے ایسا نہیں کیا۔ بعض ناول مثلاً

MOBY DICK ___ THE SCARLET LETTER

HUCKLEBURRY _ THE POSTRAIT OF A LADY

FINN اور THE SOUND AND THE FURY ایسے ہیں جن کا تذکرہ امریکن ناول کے قریب قریب ہر مطالعہ میں ملے گا۔ چنانچہ میں نے بھی انہیں شامل کر لیا ہے۔ گذشتہ پندرہ برس میں ان ناولوں پر بڑی بڑی عالمانہ تنقیدیں لکھی گئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے ان کتابوں کا اجمالی جائزہ لیا ہے اور چند عام اصولوں ہی کی نشان دہی کی ہے۔ میں نے حالیہ تنقیدوں سے بھی فائدہ اٹھایا ہے حالانکہ مجھے بعض مروجہ اور مسلمہ آراء سے مجبوراً اختلاف بھی کرنا پڑا ہے۔

دوسرے ناولوں کے انتخاب میں میرے محرکات چنداں مختلف تھے البتہ انتخاب کرتے وقت میں ہر ناول میں جدت، ذاتی اُپج اور امریکنیت ضرور تلاش کرتا تھا۔ حالانکہ مجھے اعتراف ہے کہ ان خصوصیات کی واضح اور غیر مبہم نوعیت ہنوز ایک نزاعی مسئلہ ہے۔ مجھے اس سے بھی انکار نہیں کہ بعض ناولوں میں جن سے میں نے بحث نہیں کی ہے، یہ خصوصیات موجود ہوں گی۔ مثلاً کم سے کم ایک ناول ـــــ کوپر کی SATANSTOE کو

میں نے اس وجہ سے چُنا کہ اس میں تہذیبی تعریف کی نہ کہ ہیئتی یا جمالیاتی تعریف کی گنجائش زیادہ تھی۔ دوسرے تمام ناولوں کو میں نے اس وجہ سے چُنا کہ اُن میں تہذیبی تعریف اور ہیئتی تعریف دونوں کی گنجائش تھی۔ میں نے دو ناول اس وجہ سے بھی چُنے ہیں کہ وہ فقط اصل بحث سے متعلق ہی نہیں ہیں بلکہ ہمارے اکثر قاری بدقسمتی سے ان سے ناواقف ہیں۔ یہ ہیں جی ڈبلیو کیبل کی THE GRANDISSIMES اور ہویل کی THE VACATION OF THE KELWYNS۔

جہاں تک میرے اصل مقصد کا تعلق ہے وہ یہ ہے۔ اس حقیقت کی اہمیت کا اندازہ لگانا کہ امریکی ناول نے ابتدا ہی سے اپنی قسمت کو ایک منفرد اور نمائندہ سانچے میں ڈھالا ہے اور اپنے اندر رُومان کا عنصر شامل کر کے اپنے آپ کو ممتاز کیا ہے۔ اس مقصد نے مجھے ناول کی ایک خالص امریکی روایت کی راہ دکھائی۔ میری رائے میں یہ روایت انگلستان سے آئی۔ البتہ فرق یہ ہوا کہ یہاں آ کر اُس کے ناولی پیکر میں رومان کا عنصر برابر داخل ہوتا گیا

مجھے خاص طور سے امریکہ کے رومانی ناول کی نمایاں خصوصیات ہی سے دلچسپی ہے۔ قصّے کی اُس صنف سے جو زیادہ آزاد، زیادہ دلیر،

زیادہ شاندار ہے اور جس کا موازنہ انگریزی کی ٹھوس اخلاقی ہمہ گیریت ـــــ

INCLUSIVENESS اور بھاری بھرکم یکسانیت سے کیا جا سکتا ہے

بقول تھورو تخیل میں حذری اوصاف کے علاوہ صحرایت کی گنجائش بھی ہے جس

طرح زمین میں کرم کلے کے علاوہ جنگلی بیل کی۔ یہ درست ہے کہ کرم کلاّ امریکہ

میں اور جنگلی بیل برطانیہ میں اگائے جا سکتے ہیں۔ لیکن ہوا یہ ہے کہ رومانی عناصر

انگریزی ناول سے کہیں زیادہ امریکی ناول میں نمایاں ہیں۔

تھورو کے الفاظ سے رومان کے اس مفہوم پر بھی روشنی پڑتی ہے

جس مفہوم میں کوپر، ہاتھورن، ہنری جیمز، اور فرینک نوریس نے اپنے مقالوں

اور مقدموں میں رومان کی اس اصطلاح کو امریکی ناول پر منطبق کیا ہے۔ میں

نے بھی اُن کی تقلید میں رومان کو اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ میں نے پہلے

باب میں رومان کی تعریف کی ہے۔ یہاں فقط اتنا کہہ دینا کافی ہوگا کہ شجاعت

اور ہیئتی دل کشی کے واضح اوصاف کے علاوہ رومان میں ناول کے عام

تقاضوں سے گلو خلاصی پانے کا تصور بھی شامل ہے۔ یہاں نہ ناول کی حقیقت

نگاری ملتی اور نہ ارتقاد اور تسلسل کے اصولوں کا احترام پایا جاتا۔ بلکہ رومان

کا جھکاؤ میلو ڈرامے، امر غزاریت (IDYL) اور تجریدیت کی کم و بیش کسی نہ

کسی شکل کی طرف ہوتا ہے۔ رُومان شعور کے گوشوں کی چھان بین نہیں کرتا وہ اخلاقی سوالوں سے بچتا ہے اور معاشرے کے اندر رہ کر انسان کا نظارہ کرنے سے بھی احتراز کرتا ہے۔ اگر کبھی ان پہلوؤں پر غور کیا بھی تو بالواسطہ طریقے پر اور تجریدی انداز میں۔

رُومان، ناول کے بعض کلاسیکی فرائض کو پورا کرنے کا فطرتاً اہل ہی نہیں ہے یہی وجہ ہے کہ ہنری جیمز نے ہاتھورن کے رُومان قرمزی حرف۔۔ THE SCARLET LETTER پر پوری توجہ نہیں کی۔ حالانکہ ہاتھورن کی سوانح حیات میں اُس نے اس کتاب پر جو کچھ لکھ دیا ہے اُس کی حیثیت تنقید میں بائے بسم اللہ کی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا جیمز نے موبی ڈک کا نام ہی نہیں سُنا تھا۔ اور اگر اُس نے یہ کتاب پڑھی بھی ہوتی تو بھی وہ یہی کہتا کہ اس میں بعض ناولی اوصاف نہیں پائے جاتے۔ وہ یہ اعتراض کرتا کہ اس میں حقیقی زندگی کا، اُس زندگی کا جو ہم روز گزارتے ہیں شعور نہیں ملتا اور یہ کہ موبی ڈک کا مصنّف اُس ربط اور تسلسل کو اُجاگر نہیں کر سکا ہے جو واقعات اور کرداروں کی واقعاتی حس میں ہوتا ہے اور یہ کہ اس کتاب میں "تجربے" کی کمی ہے۔ حالانکہ بقول جیمز تجربہ ہی ہمارا شعور اور پیمانہ ہے اُن تمام

حادثات کا جو ہم بہ حیثیت سماجی شخصیت کے گزرتے ہیں۔ لہٰذا دوسرے
رومانی ناولوں کی مانند موبی ڈک بھی اس کا اہل نہیں کہ اخلاقی تخئیل کو حقیقی
زندگی سے ہم آہنگ کر سکے۔ حالانکہ یہی چیز بالزک، جارج ایلیٹ اور
خود جیمز کے ناولوں میں اخلاقی تصوّرات کے لیے پس منظر کا کام دیتی ہے

یہاں میں یہ اعتراف کرتا ہوں کہ دورِ حاضرہ کے دوسرے نقادوں
کی مانند میں بھی جیمز کو امریکہ کا سب سے بڑا ناول نگار اور ناولوں کا سب سے بڑا
نقّاد مانتا ہوں لیکن اس میں بھی شبہ نہیں کہ وہ خود بہت بڑا رُومان نویس ہے
حالانکہ اگر وہ اپنے نظریوں پر سختی سے عمل کرتا تو یہ نظریے اُسے رُومان
نویسی کی ہرگز اجازت نہ دیتے۔ مثلاً THE PORTRAIT OF A LADY
یا THE PRINCESS CASAMASSIMA جس میں میلوڈراماٹی
رُومان کا عنصر غالب ہے یا THE WINGS OF THE DOVE
جو ایک غنائی سوانگ یا تماشہ ہے۔ لیکن مجھے تو اس کتاب میں قصّے کی
اُس دُور افتادہ اقلیم سے سروکار ہے جس کا سُراغ امریکی ناول نویسوں نے
لگایا اور جس پر اُن کا تصرّف ہوا۔ اُن کی ان سرگرمیوں کا محرّک بقول جیمز
انتہائیوں کا جوش اور جذبہ تھا۔ جیمز سے پرے کی اس اقلیم کے چند مخصوص

محاسن بھی ہیں۔ مثلاً وہ "ذہنی طاقت" جس کا بریکڈن براؤن مداح تھا۔ وہ عمق جس کو میل ویل نے "اندھیرے کی سیاہی" سے تعبیر کیا۔ عمل و معنی کی دلیرانہ آویزش اور اساسی مسائل کی شدید تشکیک بھی انہی خوبیوں میں شامل ہے۔

یہ وہ اوصاف نہیں جو عام طور سے رُومان یا رُومانی ناول سے منسوب کئے جاتے ہوں۔ یہ اوصاف سکاٹ یا سٹیونسن میں نہیں ملیں گے اور نہ مارگریٹ مچل اور کینتھ رابرٹس یا درجنوں دوسرے امریکی مصنفوں میں جو سکاٹ کے دَور سے تقلید کرتے ہوئے امریکی ماضی کے واقعات کو رومانی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ادب کی عام تاریخ میں بھی رُومان بحیثیت ایک قدیم ادبی صنف کے اپنی ذہنی اور اخلاقی قوت کے لئے مشہور اور ممتاز نہیں رہا ہے بلکہ اس کے برعکس اور اسی بناء پر ہر دَور میں --- دور قدیم، قرون وسطیٰ اور عہد حاضر ——— رُومان کا رتبہ ٹریجڈی اور کامیڈی جیسے اعلیٰ اصنافِ ادب سے پست رہا ہے۔

رومان کو بسا اوقات فرار، واہمہ اور جذباتیت سے منسوب کیا جاتا ہے مگر اچھے امریکی ناول نویسوں نے رومان کا اس سے بدرجہا بہتر استعمال کیا ہے۔ اُن کو یہ اندازہ ہو گیا کہ حقیقت کی پابندیوں سے

آزادی ہی میں ذہن کے بعض ایسے اوصاف پوشیدہ ہیں، جن کو سُرعت

طنز، تجرید اور گہرائی جیسے لفظوں سے ظاہر کیا جا سکتا ہے انہیں اوصاف

نے رومان کو امریکی ناول نویسوں کے اخلاقی اور نظریاتی تصورات کے

اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ان صاحبانِ قلم نے رومان کو ناول کے اندر مشرقی امریکہ

(نیو انگلینڈ) کی تنگ اور عمیق مذہبی احتیاط پسندی کا چربہ کھینچنے کی خاطر

اور روشن خیالی کی متشککانہ اور منطقی رُوح اور موضوعیت کی خیالی آزادی

کے اظہار کے لئے استعمال کیا۔ اُن کی اس کوشش کی بدولت ایک شاندار

اور طبع زاد ادب کی تخلیق ہوئی ہے۔ حالانکہ یہ ادب بسا اوقات عارضی

اور پراگندہ ہوتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ عقلی اور اخلاقی بنیادوں پر رُومان کی عام

طور سے جو بے قدری ہوتی ہے، وہ درست نہیں ہے۔ اسی سے یہ نتیجہ

بھی نکلتا ہے کہ ہاتھورن، میلویل اور فاکنر کے ناولوں کی اس بنا پر مبالغہ آمیز

قدر دانی کہ ان ناولوں میں عظیم ترین المیہ اور مذہبی ادب کا آہنگ موجود

ہے درست نہیں ہے۔ یہ بھی صحیح نہیں کہ ناول اگر حقیقت سے دُور

ہو جائے تو وہ حقیقت کا دشمن ہو جاتا ہے اور تنقید حیات کا مجاز نہیں رہتا

اکثر ناولوں کے بارے میں تو بلاشبہ یہ بات سچ ہے لیکن رومانی ناول کی حد تک تو ایک خاص قسم کی معقولیت کا عارضی دعویٰ کیا جا سکتا ہے۔ رومان کی تجریدیت اور گہرائی ہی اُسے ایسی اخلاقی سچائیوں کو ترتیب دینے کی اجازت دیتی ہے جن میں آفاقی صداقت موجود ہو۔ حالانکہ رُومان روزمرہ کی سچائیوں کو مجبوراً نظر انداز کر دیتا ہے جو کہ شاید اُتنی ہی یا زیادہ اہم ہوتی ہیں۔ رُومان میں پیچیدہ اور تاریک سچائیوں کو بیان کرنے کی طاقت بھی ہوتی ہے جس سے حقیقت پسندی محروم ہے۔ سیاسی زندگی کے داخلی حقائق کو رومانی میلوڈراموں نے حقیقت پسندانہ ناولوں سے زیادہ کامیابی سے نمایاں کیا ہے مثلاً دوستیوسکی اور آندرے مالرو نے۔

مگر یہ ماننا پڑتا ہے کہ براؤن کی WIELAND میں یا موبی ڈک یا OCTOPUS میں کبھی "عقلی توانائی" اُن کی پاکیزگی عقل کی ضامن نہیں بنتی۔ وہ اضطراب جو "حقیقت کے محور تک" پہنچنے پر مجبور کرتا ہے۔ دراصل ہم رنگِ زمیں دام ہے۔ میلویل یہی دباؤ محسوس کرتا ہے اور ہاتھورن اور شیکسپیئر کی بھی اسی بنا پر تعریف کرتا ہے۔ تہ تک پہنچنے کی یہی شدید آرزو ہیچ کو آخری گیرائی تک گھمانے کی دبی ہوئی یہی خواہش امریکی مصنفوں کو انگیخ

مصنفوں سے الگ کرتی ہے۔ اور نتیجتاً روحانی انکاریت NIHILISM حماقت اور تاریکی کی شاعری کے روپ میں نمایاں ہوتی ہے۔

لیکن میرا بنیادی مقصد امریکی ناول کی عقلی یا اخلاقی اسباب کی بنا پر حمایت یا مخالفت کرنا نہیں ہے۔ میں یہ بھی نہیں کہتا کہ جو کچھ ہے برحق ہے البتہ میں یہ ضرور عرض کروں گا کہ رومانی ناول ایک حقیقت ہے۔ کسی زمانے میں یہ خیال عام تھا کہ امریکی ناول سے رومانی عنصر کا معدوم ہو جانا ناگزیر ہے۔ بعض حلقوں کے نزدیک تو وہ کب کا معدوم ہو چکا تھا کیونکہ خانہ جنگی کے بعد جدید حقیقت پسندی کو جب عروج ہوا تو ایسا ہونا لازمی تھا۔ رومان کی اس وفات کو نیک شگون بھی سمجھا گیا کیونکہ ان حضرات کی رائے میں رومان کو ہمارے ملک میں نسبتاً کم روشن خیال نوجوانوں کا ایک پست رجحان خیال کیا جاتا تھا۔ مگر یہ سب مفروضات ہی مفروضات تھے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ امریکی ناول کی تاریخ فقط حقیقت پسندی کے ارتقا اور عروج کی تاریخ نہیں ہے بلکہ رومان کے فوائد کی مسلسل دریافت اور اس کے استعمال کی تاریخ بھی ہے۔ یہ دریافت بدستور جاری رہے گی۔ امریکی ادب کی اس حقیقت کے پیش نظر یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ

ہو گا کہ بعض حالات میں حقیقت اور رومان کا امتزاج کیوں کر ہوا اور اس امتزاج نے عمل کی کون سی راہ اختیار کی۔ ابتدائی صفحات میں میں نے مسئلے کے اسی پہلو پر روشنی ڈالی ہے۔

مجھے پورا پورا احساس ہے کہ یہ فیصلہ کرنا کافی مشکل امر ہے کہ امریکی تہذیب یا امریکی ناول میں مخصوص امریکنیت کا عنصر کون سا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پہلے باب کے پہلے حصے میں جہاں موضوع چھڑا ہے آپ کو قاری سے خطیبانہ لسانی نظر آئے گی۔ کیونکہ یہ موضوع ہی ایسا ہے کہ اس میں خطیبانہ جرأت مندی کے بغیر کوئی لطف پیدا نہیں ہو سکتا۔ پہلے باب میں میں نے امریکی ناول اور انگریزی ناول کا مقابلہ کیا ہے اور امریکی ناول کی ممتاز خصوصیات گنوائی ہیں تاکہ یہ حقیقت اور واضح ہو جائے کہ جہاں اکثر عظیم امریکی ناول رومان ہیں، وہاں اکثر عظیم انگریزی ناول رومان نہیں ہیں۔ دراصل میری رائے میں امریکی ناول کی تاریخ میں رومانی روایت کا عنصر غالب ہے لیکن انگریزی ناول میں یہ عنصر بہت قلیل ہے۔ مگر اس کے ہرگز یہ معنی نہیں ہیں کہ میں نے امریکی ناول کے بارے میں جو تاثرات کتاب کے دوسرے حصوں میں پیش کیے ہیں وہ انگریزی، فرانسیسی یا روسی ناولوں پر

صادق نہیں آسکتے۔ میں تو فقط امریکی ناول کی چند نمایاں خصوصیات کا جائزہ لینا چاہتا ہوں۔ میرا طریقہ تقابلی نہیں بلکہ تشریحی ہے۔ بجز اس کے کہ پہلے باب میں یا بعد کے ایک دو مقامات پر میں نے مقابلہ یا موازنہ سے بھی کام لیا ہے تاکہ تشریح واضح ہو جائے۔

حلقۂ شکستہ

تضادات کی تہذیب

وہ تخیل جس نے سب سے اچھے اور سب سے نمائندہ امریکی قصوں کی تخلیق کی ہے امریکی تہذیب کے تضادات کی بدولت وجود میں آتی ہے نہ کہ تہذیب کی یک جہتیوں اور ہم آہنگیوں کی بدولت۔ ایک لحاظ سے یہ بات ہر ملک اور ہر زمانے کے ادب پر صادق آتی ہے پھر بھی بعض ملکوں کا ادب اگرچہ اپنا روپ رنگ متبائن، متضاد اور قطبی میلانات سے حاصل کرتا ہے، لیکن وہ فقط چند نہایت مخصوص ذرائع ہی سے ان میلانات کا سہارا لیتا ہے یا انہیں نباہتا ہے یا اُن تضادات کو یک جہتیوں میں تبدیل کرتا ہے۔ امریکی ناول اپنے رُجحان کے اعتبار سے

اُنہیں تضادات کا سہارا لیتا ہے اور تجربے کی قطبی انتہاؤں میں پناہ لیتا ہے۔ اگر کبھی وہ ان تضادات کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے، تو آڑے ترچھے اور اخلاقی طور پر مبہم اور ذو معنی انداز ہیں۔ عام طور پر یہ کوشش میلو ڈرامائی (جذباتی)، افعال و حرکات یا شبابی اور دیہاتی زندگی کی نقاشی کرنے والی تحریروں میں ملتی ہے مگر وہاں بھی "امریکی مزاج" کی ہنگامہ خیز بے راہ روی موجود ہوتی ہیں۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جن سے اس ملک کی ناولی روایت کی انفرادیت بنتی ہے۔ امریکی ناول میں "رومانس" کے غالب عنصر کی توجیہ اسی سے ہوتی ہے۔

اس کے بالمقابل انگریزی ناول نے ایک درمیانی راستہ اختیار کیا ہے۔ انگریزی ناول اُس سلامتیٔ عقل کے لئے معروف ہے، جو بڑی کارآمد ہے۔ انگریزی ناول تجربے کے وسیع دائروں کو بڑی قوت اور دلکشی سے اخلاقی مرکزیت اور تنقید کی صابرانہ سلامت روی میں ترتیب دے لیتا ہے۔ انگریزی ناول میں انوکھاپن، شخصیت کی تمسیخ، معمولاتِ زندگی کی اُکھاڑ پچھاڑ، چال چلن کی عاقبت نااندیشی اور نیت کا کمینہ پن سب کچھ ملتا ہے۔ اس کے باوجود امریکی ناول میں بدنظمی کی جو عمیق شاعری

پائی جاتی ہے اس سے انگریزی ناول کا دامن خالی ہے۔ یہ درست ہے کہ انگریزی ناولوں میں بھی اساسی بے ترتیبیوں اور تضاد کے تذکرے ——— ملتے ہیں مگر وہ شاذ و نادر ہی انگریزی ناول میں ہیئت کی روح ہوتے ہیں۔ انگریزی ناول مصائب و شکست یا مسرت و کامرانی سے نا آشنا تو نہیں ہیں مگر انگریزی ناول کا مجموعی تاثر یہ ہوتا ہے گویا کہ وہ تمام قطبینی میلانات کو، تمام بے ترتیبیوں اور تضادوں کو زندگی کے ——— ایک معمولاتی تصور حیات ——— میں جذب کر لیتا ہے۔ انگریزی ناول نے یہ خصوصیت ماضی کے دو بڑے اثرات کلاسکی ٹریجڈی اور ——— ——— مروجہ عیسائیت ——— سے ورثے میں پائی ہے بسا اوقات یہ کسب فیض مزاحیہ تھا مگر بسا اوقات یہ خصوصیت طربیے کی اس اعلیٰ شکل میں بھی جلوہ گر ہوئی ہے جس کے ڈانڈے المیہ سے ملتے ہیں۔ عام طور پر یہ خصوصیت حقیقت پسندانہ یا فلسفہ کی اصطلاح میں "فطری" رہی ہے۔ حتیٰ کہ "شاعرانہ فطرتیت" میں بھی یہ دونوں روایتیں محفوظ رہی ہیں۔ چنانچہ انگریزی ناول المیہ آرٹ اور مسیحی آرٹ کے رجحان کی تقلید کرتا ہے اور یہ دونوں آرٹ تضادات کے درمیان حرکت

کرتے ہوئے آہنگ، مصالحت، تطہیر اور تبدیل ہیئت کا رُوپ دھارتے ہیں۔

اگر امریکہ کے عظیم ناولوں کو پیش نظر رکھا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ امریکی تخئیل میں اس وقت بھی جب کہ اُس نے زندگی کے تضادات میں مصالحت کرنے کی خواہش کی ہے، تطہیر اور تناسخ کے امکانات سے کوئی ہیجان نہیں پیدا ہوا ہے اور نہ وہ المی یا مسیحی امکانات سے متاثر ہوا ہے۔ اس کے برعکس امریکی تخئیل، تضاد، بیگانگی اور بدنظمی کی انتہا پسندانہ ہیئتوں کے جمالیاتی امکانات سے جوش میں آیا ہے۔

امریکی اور انگریزی ناول کے بنیادی فرق سے ایف آر لیوس کی کتاب "عظیم روایت" THE GREAT TRADITION کا قاری بخوبی واقف ہوگا۔ مسٹر لیوس کے ناول کی "عظیم روایت" دراصل اینگلو امریکی ہے۔ اس میں فقط جین آسٹن، جارج ایلیٹ، کونداڈ اور ہنری جیمس ہی شامل نہیں ہیں بلکہ اس کی ایک شاخ پر بظاہر ہاتھورن اور میلویل بھی نظر آتے ہیں۔ اس کتاب میں میرا ایک مفروضہ یہ ہے کہ امریکی ناول انگریزی روایت کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ کم از کم ۱۸۸۰۔۔۔۱۸۶۰ء

تک ایسا ہی تھا۔ کیونکہ اس کے بعد ہمارے ناول نگاروں کا رُخ فرانسیسی اور روسی نمونوں کی طرف ہو گیا اور انگریزی اثر اس وقت سے برابر گھٹتا ہی گیا ہے۔ فرانسیسی اور انگریزی تخیئل کے مقابلہ میں روسی تخیئل کی انتہا پسندی جدید امریکی ادیبوں کے مقاصد سے زیادہ ہم آہنگ رہی ہے۔ یہ درست ہے کہ مسٹر لیوس کی کتاب کے امریکی قاری کو اینگلو امریکی روایت کے بارے میں اُن کے نہایت عام نظریہ کو نہایت عام انداز میں تسلیم کرنے میں شاید زیادہ دشواری نہ محسوس ہو۔ مگر اُسے بطور احتجاج یہ بھی کہنا پڑے گا کہ ایک اور روایت بھی ہے جس سے مسٹر لیوس غالباً بے خبر ہیں اور یہ روایت وہ ہے جو امریکہ کے تمام اچھے ناولوں میں مشترک ہے۔

اب خواہ کوئی اس بات پر اصرار کرے کہ دراصل دو روایتیں ہیں ایک امریکی اور دوسری انگریزی (قطع نظر اس کے کہ کون کون سے مصنّف امریکی روایت کے پیرو ہیں اور کون کون سے انگریزی روایت کے) یا یہ کہے، نہیں روایت تو ایک ہی ہے البتہ اس کی دو مختلف شاخیں بن گئی ہیں، اس سے مطلق کوئی فرق نہیں پڑتا۔ میں تو فقط یہ چاہتا ہوں کہ فی الحال یہ تسلیم کر لیا جائے کہ فرق موجود ہے تاکہ انگریزی اور امریکی ناول

کی تفہیم اور تنقید کی ضروری شرط پوری ہو جاتی ہے۔ لیوس کی کتاب کے امریکی قاری پر انگریزی اور امریکی ناولوں کا فرق اُس وقت آسانی سے واضح ہو جاتا ہے جب وہ BRONTES پر لیوس کے لکھے ہوئے مختصر نوٹ کو پڑھتا ہے۔ ایمی لی برانٹ پر لیوس یوں تبصرہ کرتے ہیں :-

"میں نے وُدرنگ ہائٹس کے بارے میں کچھ نہیں کہا ہے کیونکہ یہ حیرت انگیز تصنیف مجھے ایک قسم کا تماشہ نظر آتی ہے ـــــ اُس نے بڑے عجیب انداز میں دونوں روایتوں سے اپنا رشتہ توڑ لیا ہے۔ سر والٹر سکاٹ کی روایت سے جو ناول نگار پر یہ فرض عائد کرتی ہے کہ وہ اپنے موضوع کو رومانوی طریقہ پر حل کرے۔ اور اٹھارویں صدی کی اُس روایت سے بھی جو آئینہ کی مانند حقیقی زندگی کی مکمل عکاسی کا مطالبہ کرتی ہے، ایمی لی برانٹ سے ایک چھوٹی سی روایت وجود میں آتی ہے جو THE HOUSE WITH THE GREEN SHUTTERS میں نمایاں ہے۔"

بے شک مسٹر لیوس درست کہتے ہیں۔ انگریزی ناول کی عظیم روایت

کے اعتبار سے وودرنگ ہائیٹس بلاشبہ ایک تماشہ ہے مگر فرض کرو کہ ہمیں یہ انکشاف ہو کہ وودرنگ ہائیٹس دراصل کسی امریکی کی لکھی ہوئی تھی جو نیو انگلینڈ کے کالونسٹ ماحول یا جنوبی ریاستوں کے PRESBYTERIAN ماحول کی پیداوار تھا۔ یہ ناول بہرحال حیرت انگیز اور منفرد رہے گا، خواہ اُسے کسی نے لکھا ہو اور یہ کسی جگہ لکھا گیا ہو۔ لیکن اگر یہ امریکی ناول ہوتا تو ہم اُسے ہرگز عجوبہ نہیں کہہ سکتے تھے۔ اس ناول میں اور متعدد امریکی ناولوں میں بہت قریبی مشابہت پائی جاتی ہے اور ان امریکی ناولوں میں بعض چوٹی کے ناول بھی شامل ہیں۔ اس کتاب میں جن امریکی ناولوں سے بحث کی گئی ہے، وودرنگ ہائیٹس بھی اُنہیں کی مانند ایک ایسے تخیل کی تخلیق ہے جو کہ بنیادی طور سے میلوڈرامائی ہے جو اساسی تضادات کے مابین پرواز کرتی ہے اور حقیقت کو بالواسطہ یا شاعرانہ طور پر پیش کرتی ہے۔ اس طرح یہ تخیل مسٹر لیوس کے بقول اُن روائتوں کو توڑتا ہے جو آئینہ کی مانند سطحی شکل کی عکاسی کرتی ہیں یا رومانوی یا دوسرے موضوعات کا حل پیش کرتی ہیں۔

وہ قاری جو مسٹر لیوس کے خیالات پر ہٹ دھرمی سے قائم ہیں،

ایک ایسی اینگلو امریکی روایت کے مالک ہیں جس کے مطابق بہت سے نہایت دلچسپ اور طبع زاد امریکی ناول (جن میں کئی چوٹی کے ناول بھی شامل ہیں) محض تماشا بن جاتے ہیں۔ WIELAND تماشہ ہے۔ اور
______________ THE SCARLET LETTER
MOBY DICK _ THE BLITHEDALE ROMANCE
HUKLEBURRY FINN __ THE CONFIDENCE MAN
THE RED BADGE OF COURAGE __ PIERRE
______ AS I LAY DYING __ MC TEAGUE
THE SUN ALSO RISES یہ سب کی سب اپنے اپنے انداز میں اس روایت کی نفی کرتی ہیں جس کی معیاری نمائندہ جارج ایلیٹ کی MIDDLE MARCH ہے۔ ان میں سے ایک بھی فکر اور زندگی کو اس گمبھیر، معتدل اور واعظانہ انداز میں نہیں پیش کرتی جو مسٹر لیوس کی "روایت عظیم" سے منسوب کیا جاتا ہے۔

انگریزی ناول تو ایک قسم کی شہنشاہی مہم رہی ہے۔ جس نے بدنظمی میں نظم پیدا کرنے کے اعلیٰ مقصد کے تحت حقیقت پر قبضہ کیا ہے۔ اس کے

برعکس جیسا کہ لارنس نے STUDIES IN CLASSICAL AMERICAN LITERATURE
میں لکھا ہے۔ امریکی ناول نے فرماں روائی کرنے اور تہذیب سکھانے
کی بجائے نئی دنیا کی زندگی کے نئے خطوں کی کھوج لگانے اور اس زندگی کی
بوالعجبیوں اور دو رخیوں کی عکاسی کرنے پر اکتفا کی ہے۔ اس نے کوئی شہنشاہیت
قائم کرنے کی آرزو نہیں کی بلکہ ایک نئے مقام اور ذہن کی ایک نئی حالت
کی تفتیش کی خواہش کی ہے۔ اور کھوج لگانے والے زیادہ گہرائی تک اور
زیادہ دور تک دیکھتے ہیں اور شہنشاہیت پسندوں کے مقابلے میں وہ
بے غرض بھی ہوتے ہیں اور حقائق کو نجی طور پر دیکھتے ہیں۔ سامراجی لوگ
لامحالہ طور پر مصلحت اندیش اور محتاط ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس امریکی ناول
انگریزی ناول سے زیادہ عمیق اور صاحب بصیرت ہیں۔ لیکن اسی باعث وہ
زیادہ مطلق العنان اور تنگ نظر ہوتے ہیں۔ وہ تجربے کے بڑے چمکیلے اور
تپے ہوئے ٹکڑوں کو چن لیتے ہیں اور بھاری بھرکم چٹانوں کو نظرانداز کر
دیتے ہیں۔

امریکی ناول نے کبھی کبھی تکمیل فن کی ان حدوں کو بھی چھو لیا ہے
جن سے انگریزی روایت ناآشنا ہے۔ انگریزی ناول میں ہمیں ہاتھورن

سٹیفن کرین، ہنری جیمس یا ہمینگ وے جیسے انتہائی ماہر فن کار نہیں ملتے

اس کی وجہ خواہ کچھ بھی ہو ـــــــــ شاید اس کا باعث امریکی ذہن

کی پریشان کن دیانت داری ہو ـــــــــ یہ مصنف جنہیں بسا اوقات مبلغین

اخلاق کا مبالغہ آمیز لقب دیا جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنی تہذیب

کی بدنظمی اور کچے پن کی مخالفت پر ہی اکتفا کر لیتے ہیں اور وہ بھی بڑی عفنیاٹ

سے، بڑے نئی شعور سے اور خالص جمالیاتی انداز میں البتہ بسا اوقات ان

کے یہ جمالیاتی پیکر پھیل کر اخلاقی اہمیت ضرور اختیار کر لیتے ہیں۔

امریکی ناول میں ہر شخص جذبے کا ایک الجھاؤ محسوس کرتا ہے ایلن

ٹیٹ نے بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔ چنانچہ اُن کا کہنا ہے کہ

"جذبے کے اس اُلجھاؤ نے ہاتھورن سے لے کر دور حاضر

تک بڑے بڑے دانشوروں کو حیران کیا ہے۔"

مگر امریکی ناول کی پیچیدگی کو بھی بہت بڑھا چڑھا کر بیان کیا گیا ہے

مثلاً ہنری جیمز کے ایک دو ناولوں کے علاوہ کسی امریکی قصے میں ـــــــــ

OUR MUTUAL FRIEND کی مانند کردار اور واقعات کی پیچیدگی نہیں

ملتی۔ SCARLET LETTER یا موبی ڈک کے کردار اور واقعات میں

ایک قسم کی مجرد سادگی پائی جاتی ہے۔ ان کتابوں میں کردار ممکن ہے کہ گہرے ہوں مگر ہیں بہت تنگ۔ ان کے بارے میں پیش قیاسی بھی کی جاسکتی ہے واقعات بڑی منطقی صفائی کے ساتھ پیش آتے ہیں۔ ان ناولوں میں معاشرے اور انسان کی معاشرتی زندگی کو پیچیدہ کر کے ہرگز نہیں دکھایا گیا ہے۔

مگر ٹریٹ نے کردار اور واقعات کی پیچیدگی نہیں بلکہ جذبے کی پیچیدگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ امریکی ناولوں میں جذبے کی کیفیتیں اور جس زبان میں ان کیفیتوں کو بیان کیا گیا ہے، دونوں ہی بعض اوقات بہت اُلجھی ہوئی ہوتی ہیں۔ لیکن جذبے اور زبان کا یہ شاعرانہ اُبھار ہمارے ناولوں کو شاعری کی دولت بے بہا عطا کرتا ہے۔ البتہ یہ اُبھار بسا اوقات زندگی کے اُن سیدھے سادھے حرکات اور تصورات سے میل نہیں کھاتا جو ہمارے ناولوں میں ملتے ہیں۔ اس ظاہرا بوالعجبی کی ابتدا کا سراغ ہماری تہذیب کے تضادات میں تلاش کرنا چاہئے۔

مارئیس بیولے نے ایک مضمون میں جس کا عنوان ہے "فینی مور کوپر اور معاشی عہد" اس "جذبے کی پیچیدگی" کا سُراغ اُس تناؤ میں لگایا ہے جو نہ صرف کوپر بلکہ اُس کی رائے میں ہاتھورن اور جیمز میں بھی ملتا ہے۔ بیولے

کا خیال ہے کہ بنیادی طور پر یہ تناؤ ابتدا میں سیاسی تھا البتہ ان مصنّفوں کے ناولوں میں اس تناؤ نے مختلف شکلیں اختیار کر لی ہیں۔ اُس کا کہنا ہے کہ یہ تناؤ ——،

"اس جدوجہد کا نتیجہ ہے جس کا مقصد امریکی تجربے کے جوف کو بند کرنا تھا اور اس وحدت کا سراغ لگانا تھا جو وہاں موجود ہی نہ تھی بالخصوص فن کاروں کے لیئے۔ اس نفاق کی نوعیت کیا تھی جس نے اس نزاع کی حمایت کی۔ اس نفاق نے بیک وقت کئی قالب اختیار کیئے۔ کبھی وہ روایت اور ترقی کے درمیان تصادم بنا، کبھی ماضی اور مستقبل کے درمیان کبھی یورپ اور امریکہ کے درمیان، کبھی لبرل ازم اور رجعت پسندی کے درمیان اور کبھی حصولِ دولت کی جارحانہ معیشت اور فیض رساں دولت کے درمیان۔ یہی تفریقیں یورپ میں بھی موجود تھیں مگر وہاں ان خلیجوں کو ایک گنجان سماجی معمول اور وسیلے کے ماضی کے گراں قدر تصوّر سے، مادی امکانات کے خوابوں سے بھر دیا گیا تھا۔"

مسٹر بیولے کے اس معقول جائزے میں فقط ایک بنیادی ترمیم ضروری ہے۔ وہ فن جس کا محرک جمالیاتی اور تہذیبی یک جہتی پیدا کرنے کا جذبہ ہو اور جو امریکی تجربے کے جوف کو بند کرنے کی جدوجہد کرتا ہو" ہنری جیمز کی تصنیفات میں تو خیر بعض اوقات اپنی جھلک دکھا دیتا ہے مگر ہاتھورن اور کوپر میں یہ فنی خصوصیت کم اور فاکنر، میلویل اور مارک ٹوین میں کم تر نظر آتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ امریکہ کے اکثر چوٹی کے ناول ان یک جہتیوں کے ادراک اور قبول سے اپنے وجود کو نہیں منواتے اور نہ اُن کی قوت اور ہیئت کا سرچشمہ یک جہتی کا یہ احساس و ادراک ہے بلکہ وہ توکلی اور بنیادی افتراقوں ہی پر اپنی ساری فنی عمارت تعمیر کرتے ہیں۔"

امریکی ادب کے بیشتر قاریوں کی مانند بیولے بھی غلطی سے یہی فرض کر لیتا ہے کہ ہمارے لکھنے والے اپنے فن اور اپنی ذہانت و رگ کی مدد سے تضادات میں مفاہمت پیدا کرنا چاہتے تھے اور یہ کہ اُن کو لازم بھی یہی تھا کہ وہ یہ آرزو کریں۔ اس مفروضے کے پیچھے ایک ناقص تاریخی نظریہ کارفرما ہے اور اخلاقیت کے غلبے کے باعث یہ نظریہ اس

حقیقت پر غور کرنے سے معذور ہے کہ ادب، مصوری اور سنگ تراشی
کے کتنے نمونے ایسے ملیں گے جہاں فن کار نے اپنے لیے ایک ایسی خیالی
دنیا بنائی اور پسند کی جو شدید اور ناقابل مفاہمت تضادوں کی دنیا تھی۔
بعض اہم مستثنیات سے قطع نظر امریکی ناول اسی ضمن میں آتا ہے۔ یہاں
میری مراد طبع زاد اور نمائندہ امریکی تخلیقات سے ہے۔

یہ درست ہے کہ SATANSTOE کوپر کا بہترین ناول نہیں
ہے۔ یہ تو ایک "تہذیب ساز" ناول ہے۔ جس میں کوپر کا دماغ سیاسی اور
جمالیاتی ہم آہنگی کے تصور سے حرکت میں آتا ہے۔ البتہ اُس کے فنی جوہر
صحیح معنی میں "گیاہستان" جیسے ناول میں کھلتے ہیں۔ اس ناول میں
یک جہتی کی تلاش مرکزی حیثیت نہیں اختیار کرتی اور وہ نیٹی بمپو
اور اس کے طرزِ زندگی کے واضح تضادوں کو بلا کسی تامل اور ہچکچاہٹ
کے قبول کر لیتا ہے۔ بالزک نے انہیں تضادوں کے باعث کہا تھا کہ
یہ کردار بڑا بے مثال و طبع زاد ہے۔ اس کتاب میں کوپر تہذیبی تضادوں
کو حل کرنے کی خواہش سے اتنا متاثر نہیں ہوتا جتنا خود تہذیب سے فرار
کی رومانوی سرشاری سے۔ وہ ایک ایسی دنیا میں فرار چاہتا ہے جہاں

فطرت بھیانک، ہیبت ناک اور حسین ہو۔ جہاں انسانی محاسن واوصاف ذاتی اور نجی ہوں اور علائق سے پاک ہوں اور جہاں فقط موت تضادات کو حل کرسکتی ہو۔ موت جس کا وجود مبہم تجربے کے ہر تضاد اور زندگی کی ہر نامعقولیت کو ایک ناقابل بیان حسن عطا کرتی ہے۔

یہ مفروضات تنہا مسٹر ہیو لے کے نہیں ہیں اور لوگوں کا بھی یہی خیال ہے کہ امریکی ادب کی قسمت میں یہی لکھا ہے کہ وہ افتراقات میں مفاہمت پیدا کرے نہ کہ وہ راہ اختیار کرے جو اُس نے واقعی اختیار کی ہے یعنی نفاق میں ایک نام نہاد اتفاق کی تلاش کی راہ یا ناقابل مفاہمت تضادات پر سہارا کرنے کی راہ۔ ٹوک ویل نے اپنی تصنیف "امریکہ میں جمہوریت" DEMOCRACY IN USA میں امریکی زندگی کے متعدد تضادات کی نشان دہی کی ہے جن کی کڑیاں آپس میں ملتی ہیں۔ مثلاً اُس نے امریکہ میں نصب العین اور عمل کے تفاوت، خیال اور تجربے کے مابین ـــ تعلق کے فقدان اور امریکی ذہن کے اس میلان کی جانب اشارہ کیا ہے کہ وہ ان خیالات کے درمیان تیزی سے جھولا جھولتا ہے ـــ "جو انتہائی باریک وخفیف ہوتے ہیں یا انتہائی عمومی اور مبہم۔"

ٹوک ویل نے ان تفاوتوں کی نسلی تاویل کی ہے۔ اُس کا کہنا ہے کہ اشرافی معاشرے میں بکثرت ایسے عادات، میلانات اور ادارے وراثت میں ملتے تھے جو عام طور پر مشترک ہوتے تھے۔ یہ فرد اور ریاست کے وسط میں رہ کر ثالث کا کام کرتے تھے۔ لیکن جمہوریت میں ایسا نہیں ہوتا کیونکہ جمہوریت میں تو "ہر شہری عادتاً ایک نہایت حقیر شے یعنی اپنی ذات پر غور کرنے میں مصروف رہتا ہے۔" اگر وہ سر اٹھا کر اُوپر کی طرف دیکھتا بھی ہے تو اُسے فقط معاشرے کا ایک عظیم پیکر یا پھر بنی نوع انسان کا کوئی اس سے بھی زیادہ مرعوب کُن پہلو نظر آتا ہے ور ان دونوں کے درمیان بس خلا ہی خلا ہے۔" ٹوک ویل کا یہ بھی عقیدہ تھا کہ ذہن کی "بے بادہ" کی عادت اُن واضح امتیازات کی مرہونِ منّت ہے جو کالون ازم نے قائم کئے ہیں۔ کالون ازم فرد کو خدا کے بالمقابل پیش کرتا ہے اور دونوں کے مابین کسی مفاہمتی قوت کو خواہ وہ MYTH کی ہو یا کلیسا کی، دخل دینے نہیں دیتا۔ ٹوک ویل کو ذہن کی اس "جمہوری" خصوصیت میں چند فائدے بھی نظر آئے مگر اس نے امریکیوں کو متنبہ کیا کہ اس خصوصیت کے باعث فلسفہ، اخلاقیات سیاسیات اور ادبی تہذیبی قدروں میں شدید انتشار پھیلنے کا اندیشہ ہے لہٰذا

امریکیوں کو چاہیئے کہ وہ ذہن کی اُن روائتی عادتوں کے لیئے جنہوں نے اشتراکی معاشرہ میں خیال اور تجربے کی انتہائیوں میں مفاہمت اور اعتدال پیدا کیا ہے، جمہوری متبادلات کا سراغ لگایئں۔

ٹوک ویل جانتا تھا کہ خیال کی جس مجادلانہ قسم کی باتیں وہ کر رہا ہے وہ فقط اپنے مصدر، مخرج، اصل اور اظہار کی مخصوص نوعیت میں خالص امریکی ہے۔ ٹوک ویل کی رائے تھی کہ شاید برطانیہ کے علاوہ سارا یورپ اُنیسویں صدی میں عظیم ذہنی تضادات میں مبتلا رہے گا اور یہ تضادات کم و بیش ہیگل کے جدلی فلسفہ کی مانند ہوں گے۔ گو کہ ٹوک ویل نے جس میلانِ فکر کی پیشین گوئی کی تھی وہ عام طور سے پوری مغربی تہذیب سے متعلق تھا۔ لیکن یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ کتنے ہی امریکی اہل قلم انسانی تضادات کو ٹوک ویل کے فکری منصوبے کے مطابق دیکھتے ہیں اور کتنے ہی اس چیز میں ایک جمالیاتی حُسن پیدا کرنا چاہتے ہیں جو ٹوک ویل کے نزدیک ایک اخلاقی اور ذہنی خامی تھی۔

ڈی ایچ لارنس نے بھی کلاسیکی امریکی ادب کا جائزہ لیا ہے۔ اور تخالف سے جسے وہ امریکہ کے ادبی ذہن کا "دورنگا پن" یا منافقت

سے تعبیر کرتا ہے، بحث کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ـــــــ کوپر، میلویل،
اور ہاتھورن جیسے ادیب "ایک ایسے اخلاق کی شدید ذہنی اطاعت میں
مصروف ہیں جس کو اُن کا جذبہ برباد کرنے کے درپے ہے۔" یہ اُس داخلی
تضاد کی صحیح تشریح ہے جس کو امریکی ذہن نے نیٹی بمپو جیسے قصّوں میں ظاہر
کیا ہے۔ لارنس اُس خلقی تصادم پر غور کر رہا تھا جو زیبانہ روحانیت
اور عملی تجربیت PRAGMATIC EXPERIENTIALISM میں ہوتا
ہے۔ جو اپنی پستیوں میں پہنچ کر جبر، قوت اور تشدّد کا مظاہرہ کرنے لگتی ہے
لارنس صاحبِ نظر تھا۔ چنانچہ اُس نے دیکھ لیا کہ امریکہ کی بہترین فنی تخلیقات
نے کسی نہ کسی شکل میں اسی ثنویت کا سہارا لیا ہے۔ البتہ وہ ان تضادات
کے درمیان مفاہمت کی تلقین اخلاقی بنیاد: وں پر کرتا ہے اور مثال کے طور
پر والٹ وہٹ مین کی نظمیں پیش کرتا ہے جن میں یہ مفاہمت نظر آتی ہے۔

مختصر یہ ہے کہ امریکی ادب کے اُن تمام مبصرین کی مانند جن کا ہم ذکر
یہاں کر رہے ہیں، لارنس نے بھی یہ جاننے کی کوشش کی تھی کہ امریکی ادب
میں کیا خرابی ہے۔ لارنس نے امریکی ناول کا مطالعہ بڑی ہمدردی اور تفصیل
سے کیا ہے۔ مگر اُس کا خیال ہے کہ امریکی ناول علیل ہے اور وہ اُس کو

اچھا کرنا چاہتا ہے۔ شاید امریکی ناول میں کوئی خرابی ہو، شاید وہ علیل بھی ہو لیکن لارنس امریکی ناول کی خرابیوں میں اتنا محو ہو گیا ہے کہ وہ یہ جاننے کا بھی اہل نہیں رہا کہ غلط یا صحیح امریکی ناول فی نفسہٖ ہے کیا۔

اب ہم ایک اور نقاد کا ذکر کریں گے جس نے امریکی تہذیب کو "ادنیٰ اور اعلیٰ" HIGH BROW AND LOW BROW دو خانوں میں تقسیم کیا ہے۔ یہ وان ویک بروکس ہے جس نے ۱۹۱۵ء میں ایک کتاب امریکہ کا سن بلوغ لکھی تھی۔ بروکس کی کتاب ایک عظیم تصنیف ہے۔ اس کی تحریر میں بڑی فصاحت، بڑی تیزی، بڑی ظریفانہ نکتہ سنجی پائی جاتی ہے لیکن اب ہم پر تاریخ کے اتنے دور گزر چکے ہیں کہ ہم اس کی بنیادی غلطی کو پکڑ سکتے ہیں۔ اور وہ غلطی یہ ہے کہ بروکس ہمارے ادیبوں کو تلقین کرتا ہے کہ وہ زخم کو بھر دیں اور ہماری تہذیب کے تضادات میں مفاہمت پیدا کرنے کے لئے درمیانہ راہ اختیار کریں (MIDDLE BROW) مگر تمام شہادتوں سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ جہاں کہیں امریکی ادب درمیانی راہ پر چلا ہے تو وہ مفاہمت تو نہیں کرا سکا ہے البتہ اُس نے ہماری تہذیب کے تضادات سے انکار کیا ہے یا اُنہیں نظر انداز کیا ہے۔ ہمارا درمیانی

راہ کا ادب مثلاً باویل کے ناول — عام طور پر غیر دلچسپ اور چھوٹ بھیئوں MEDIOCRE کا ادب رہا ہے۔ بروکس کی آرزو تھی کہ ہمارے اعلیٰ طبقے اور ادنیٰ طبقے کا ادب کسی وسطی نقطے پر مل جائے مگر اس کے برعکس حقیقت یہ ہے کہ ہمارے بہترین ناول نگار درمیانی نہیں ہوئے ہیں بلکہ ہنری جیمس کی مانند اعلیٰ طبقے والے ہیں یا مارک ٹوین، فرینک نورس ڈرائیزر اور شروڈ اینڈرسن کی مانند ادنیٰ طبقے کے یا پھر ادنیٰ اور اعلیٰ کی کھچڑی ہیں جیسے میلویل، فاکنر اور ہمینگ وے۔ یہاں بھی امریکی ناول اور انگریزی ناول کا فرق صاف نظر آتا ہے۔ انگریزی ناول اپنے نقطۂ کمال پر بھی سختی سے درمیانہ ہے۔ اُن تہذیبی حالات کے باعث جن میں انگریزی ادب نے ترقی کی ہے۔ انگریزی ادب لامحالہ طور پر اچھا درمیانہ ادب ہی بن سکتا تھا۔

اُوپر کے پیراگراف میں جو اصطلاحیں استعمال ہوئی ہیں اُن کی قدر و قیمت بہت محدود ہے۔ ان سے فقط ذہن میں سوچنے کی تحریک ہوتی ہے اور بس۔ وہ کارآمد بھی ہیں اور وسیع تہذیبی ضابطوں کی ترتیب میں اُن کا استعمال ناگزیر بھی ہے۔ لیکن جہاں مصنفوں کا فرداً فرداً ذکر ہو وہاں

ان اصطلاحوں کو سوچ سمجھ کر استعمال کرنا چاہیئے۔ مثلاً ہم یہ پوچھ سکتے ہیں کہ کیا ایک نقطۂ نظر کے مطابق ہاتھورن اور جیمز دونوں نے درمیانہ طبقے کے عظیم مصنّف بن کر محال کو ممکن نہیں بنا دیا؟ دونوں نے کم از کم نظر کی فکری مرکزیت ضرور حاصل کر لی اور اُن کے ذہن انہیں حدود میں رہ کر بڑی نزاکت، لطافت اور سلامت طبع ——— سے چلتے ہیں۔ اُن کے اس طرزِ فکر پر جہاں تک وہ ایسا کرتے ہیں، کوئی یہ اعتراض نہیں کر سکتا کہ انہوں نے بعض انتہائی تضادوں سے گریز کیا ہے یا انتقال حقیقت کی زیادہ شدید ہیئتوں سے یا تجربے کی زیادہ شدّت آمیز ارضی یا سفلی حقیقتوں سے احتراز نہیں کیا ہے۔ حالانکہ یہی چیزیں میلویل فاکنر اور ہمارے، سبھی بہترین مصنفوں کو اپنی جانب متوجہ کرتی ہیں۔ اس کے باوجود "نظر کی فکری مرکزیت" حاصل کرنے کے لیئے ذہن کا متحرک اور فعال ہونا لازمی امر ہے۔ لیکن "درمیانی" کی اصطلاح امریکی ادب کے نقطۂ نظر سے نظر کی فکری مرکزیت کی طرف اشارہ تو ضرور کرتی ہے، مگر اس اصطلاح سے ہمارا ذہن لامحالہ جمود اور تجربے سے انکار کی طرف مائل ہوتا ہے۔

ان تضادات نے امریکی تخیّل کو غذا فراہم کی ہے اور برانگیختہ

کیا ہے۔ ان کا سراغ بعض تاریخی واقعات میں ملتا ہے۔

اوّل ——— وہ تنہائی ہے جس میں انسان نے اپنے آپ کو اس

ملک میں پایا ہے۔ یہ حالاتِ تنہائی ابتدا میں تو PURITANISM کے

نظریوں کی نافذ کردہ تھی۔ بعد میں جب امریکہ کی نئی آبادی مشرقی ساحل

سے مغرب کی جانب پھیلنے لگی، تو جغرافیائی حالات اس تنہائی کا باعث

ہوئے اور پھر جیسا کہ ٹوک ویل نے نہایت خوبی سے بیان کیا ہے،

اٹھارہویں اور اُنیسویں صدی میں یہاں جمہوری اداروں کی ترقی نے بھی

انسان کو یکہ و تنہا کر دیا۔

دوئم ——— نیو انگلینڈ کی PURITANISM کی مانوی خصوصیت

کا بہت گہرا اثر ہاتھورن اور میلویل جیسے اہلِ قلم پر پڑا اور یہ خصوصیت

قومی شعور کی تہوں میں بھی پیوست ہو گئی۔ تاریخی نقطۂ نظر سے یہ پیوری

ٹن ازم برگشتہ مزاجوں کی تجدید مذہب تھی۔ اور اس نے تخیّل کی تشکیل

پر گہرا اثر ڈالا۔ یہی کیفیت کو پرانے امریکہ کے سرحدی علاقوں میں تہذیب

سے بیزاری کی شکل میں دیکھی تھی۔ ادبی تخیّل نے تو یہ محسوس کیا کہ نیو انگلینڈ

کی پیوری ٹین ازم نے فلسفہ مانی کی زود حسی اور نازک دماغی کو دوبارہ اپنے
قابو میں کر لیا ہے کیونکہ فلسفہ مانی کی مانند یہاں بھی مقبول و مردود کے بلند
و بالا استعارے کار فرما تھے۔ یہاں بھی نور و ظلمت کی بادشاہتوں میں
تصادم تھا اور خیر و شر کی خود مختار اور ابدی آویزشیں جاری تھیں۔ امریکی
تخئیل بھی نیو انگلینڈ کی پیوری ٹین ازم کی مانند شفاعت سے زیادہ خیر و
شر کی ابدی آویزش کے میلو ڈرامے میں دلچسپی لیتا ہے۔ ظہورِ نو اور مفاہمت
سے زیادہ انحراف اور بدنظمی میں لطف پاتا ہے۔ امریکی ادب میں روشنی
اور تاریکی کی علامتوں کے مخرج کے بارے میں اگر ہمارا یہ بیان درست
ہے، تو ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہماری یہ زود حسی ہماری قوم کی نسلی ساخت
سے، جس میں کالے اور گورے دونوں شامل ہیں، اور بڑھی ہے اور خانہ جنگی
نے بھی اس میں اضافہ کیا ہے۔ کیونکہ یہ خانہ جنگی حقیقت میں نہ سہی مگر کم از کم
افسانوی حد تک نیگرو کے مسئلہ پر ہوئی تھی۔

تضاد کا تیسرا مخرج امریکی ذہن کی دوہری وفاداری ہے۔ وہ اپنی
ذہنی تہذیب میں پرانی دنیا اور نئی دنیا دونوں کا جز ہے۔ مجھے امید ہے کہ
اپنی اس قیاس آرائی کو میں آئندہ صفحات میں ٹھوس اور باربط طریقے پر

پیش کر سکوں گا۔ البتہ میں یہ ثابت کرنے کی کوشش نہ کروں گا کہ امریکی ناول کے ہر کردار اور ہر واقعہ کے پیچھے کوئی نہ کوئی تضاد ضرور موجود ہے۔

ناول بنام رومان

ناول اور رومانس کی لفظی تعریف بے سود ہو گی۔ ان اصنافِ ادب کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ ان کے معنی میں بڑی لچک اور وسعت ہے مگر امریکی ادب کی بحث میں ان اصطلاحوں کی تعریف و تشریح لازمی ہو جاتی ہے تاکہ دونوں میں تمیز ممکن ہو۔ حالانکہ کسی مخصوص تصنیف پر تبصرہ کرتے وقت یہ تفریق بے معنی بھی ہو سکتی ہے۔ مثلاً عام طور پر لوگ کوپر کی کتاب THE PRAIRIE کو ناول گردانتے ہیں۔ حالانکہ اسے رومانس یا رومانوی ناول" کہنا زیادہ موزوں ہو گا۔

ناول اور رومان حقیقت کو دو مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں۔ یہی اندازِ حقیقت بینی اُن کے مابین بنیادی فرق کا باعث بنتا ہے ناول نگار حقیقت کو بہت قریب سے اور بڑی تفصیل سے دیکھتا اور برتتا ہے وہ لوگوں کے ایک گروہ کو چُن لیتا ہے اور پھر اُن کو کارگہ زندگی میں اپنے اپنے کاموں پر لگا دیتا ہے۔ ناول میں ہم ان انسانوں کا مطالعہ ان کے مزاج

اور منشا کی حقیقی پیچیدگیوں کے مابین کرتے ہیں۔ اُن کے جو رشتے قدرت سے، ایک دوسرے سے، اپنے سماجی طبقے اور اپنے ماضی سے بنتے ہیں؛ اُن کی تشریح اور توجیہہ کی جا سکتی ہے۔ ناول میں عمل اور پلاٹ سے زیادہ اہم کردار ہوتے ہیں۔ قصّے میں المیہ یا طربیہ واقعات و حرکات کے تذکرے کا منشا شاید یہ ہوتا ہے کہ کسی اہم کردار یا کرداروں کے ایک گروہ یا طرزِ زندگی کے بارے میں ہماری معلومات یا ہمارے جذبات میں اضافہ کیا جائے۔ ناول کے اندر جو واقعات پیش آتے ہیں وہ ایک خاص حالت میں عموماً ممکن الوقوع ہوتے ہیں۔ اور اگر ناول نگار اپنے پلاٹ میں کوئی سنسنی خیز یا ہنگامہ خیز ماجرے کو جگہ دیتا ہے، تو وہ ان حادثات کے لئے پیش بندی کر لیتا ہے اور زمین ہموار کر لیتا ہے تاکہ قاری کو یہ محسوس ہو کہ ان حادثات کا پیش آنا ناگزیر تھا۔ اور یہ تو بار بار کہا جا چکا ہے کہ تاریخی اعتبار سے ناول نے ایک اُبھرتے ہوئے اور بے چین درمیانہ طبقے کے مفاد اور خواہشات کی خدمت کی ہے۔

اس کے برعکس رومانس دُور سے ہی مگر قرونِ وسطیٰ کی تقلید کرتا ہے اُس کو یہ آزادی حاصل ہے کہ چاہے تو حقیقت کی تفصیل میں نسبتاً کم جائے

اور حقیقت کے راگ دھیمے سُروں میں الاپے۔ رومانس عمل کو کردار پر ترجیح
دیتا ہے اور عمل بھی رومانس میں ناول سے زیادہ آزاد ہوتا ہے۔ کیونکہ
رومانس کے عمل کو حقیقت سے کم سابقہ پڑتا ہے۔ مگر سدا ایسا ہی نہیں ہوتا
مثلاً ہاتھورن اپنے جامد رومانوں میں ہیئت کے ڈرامائی امکانات کی
بجائے تمثیلی اور اخلاقی امکانات کو فوقیت دیتا ہے۔ رُومان رشتے کی
پیچیدگی کو بہت زیادہ بڑھائے بغیر بھی ترقی کر سکتا ہے۔ رُومان کے
کردار شاید دو ہی بُعد DIMENSION رکھتے ہیں۔ اُن کے رشتے خواہ وہ
باہمی ہوں یا معاشرے سے یا ماضی سے ہوں، بہت زیادہ پیچیدہ نہیں
ہوتے۔ رُومان میں مجموعی طور سے انسانوں کو مثالی رشتوں میں دکھایا
جاتا ہے۔ یعنی رُومان میں جذبات مجرد یا علامتی ہو کر ہی انسانوں میں داخل
ہوتے ہیں۔ رُومان کے کردار کسی نہ کسی چکر میں بھی پھنستے ہیں اور خود بھی
خاصے پیچیدہ ہوتے ہیں۔ جیسے کہ ہاتھورن اور میل ویل کے کردار۔ لیکن یہ
پیچیدگی گہری اور تنگ ہوتی ہے۔ ایک ایسی پیچیدگی جو ذہن پر حاوی ہو
جائے۔ امریکی رومانوں میں کردار خواہ کسی طبقے سے بھی تعلق رکھتے ہوں۔
اُن میں اس سے فرق نہیں پڑتا۔ ناول نگار کسی کردار میں ہماری دلچسپی کو

بڑھانے کی خاطر اُس کی اصل کا سراغ لگائے گا۔ مگر رُومان نویس ہماری

دلچسپی کو بڑھانے کی خاطر اُسے اور پُر اسرار بنا دے گا۔ رُومان میں کردار

بڑی حد تک مجرد اور مثالی ہو جاتا ہے حتیٰ کہ بعض رومانوں میں تو کردار پلاٹ

ہی کا منصب اختیار کر لیتا ہے۔ رُومان کا پلاٹ بڑا بوقلموں ہوتا ہے

رُومان میں محیر العقول واقعات پیش آسکتے ہیں البتہ ان واقعات کی معقولیت

حقیقی ہونے کی بجائے علامتی یا نظریاتی ہوتی ہے۔ ناول کا دامن تو حقیقت

سے بندھا ہوتا ہے مگر رُومان اس پابندی سے نسبتاً آزاد ہوتا ہے۔ یہی

وجہ ہے کہ وہ بڑے اطمینان سے تمثیلی علامتوں پر حقیقت نگاری کا

فرض عائد کرتا یا اسطوری ہیئتوں کی طرف جھک پڑتا ہے۔

تاریخی نقطۂ نظر

تنقید کی خاطر امریکہ کے بعض بہترین قصوں کو ناول کی بجائے

رُومان ہی کہنا چاہیے مگر امریکہ کے نثری رُومان کو یورپی یا امریکی ناول

سے الگ کر کے کوئی مخصوص ادبی صنف قرار دینا غلط ہو گا۔ دراصل ہمارے

ادب کے رُومان، یورپ کے نثری رومانوں کی مانند ادبی پیوند ہیں۔ ان

میں ناول اور رُومان کے عناصر آپس میں مل گئے ہیں۔ البتہ یہ عجیب و غریب

ملاوٹ یورپی رومانوں سے مختلف ہے۔ امریکہ کے بہترین قصوں کا جھکاؤ یورپ کے بہترین قصوں کے مقابلے میں رُومان کی طرف زیادہ ہے۔ پھر بھی امریکی قصے تاریخی اعتبار سے ناول کی یورپی روایت ہی کی ایک شاخ ہیں اور ہمارے نقادوں کو یہی مناسب ہے کہ وہ یہ جان لیں کہ امریکی رُومان دراصل عبارت تھے ناول کے روایتی انداز کے نئے تہذیبی حالات اور نئی جمالیاتی خواہشات سے مطابقت پذیری سے اگر ہم یہ مان لیں کہ موبی ڈک اور THE BLITHEDALE ناول کی طرح شروع ہوتے ہیں مگر آگے چل کر رُومان کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں تو اس سے ان تصنیفات کی جدّت طرازی اور قدر و قیمت کم نہیں ہو جاتی۔

لامحالہ ہمیں جیمز فینی مور کوُپر کی تحریروں کا مطالعہ کرنا پڑے گا۔ کیونکہ وہ کوپر ہی تھا جس نے سب سے پہلے نئی دنیا میں ناول نویس کی شخصیت متعین کی۔ اُس کی پہلی تصنیف PRECAUTION آداب زندگی کا ناول تھا۔ جین آسٹن کے طرز پر کوپر کا خیال تھا کہ وہ اپنی پہلی ادبی کوشش میں کامیاب نہیں ہوا۔ چنانچہ اُس نے جاسوس لکھا جو امریکی انقلاب کی کہانی ہے۔ اس ناول پر اُس نے سر والٹر سکاٹ کی تقلید میں اپنے

کرداروں کا محل وقوع سرحدی علاقے کو قرار دیا ——— برطانوی اور امریکی فوجوں کے درمیان ——— ظاہر ہے کہ ایسے خطے میں تہذیبی اداروں اور معاشرے کے آداب ناپید تھے۔ اس ناول میں ایک نیم تاریخی سورما HARVEY BIRCH کا خاکہ کھینچا گیا ہے۔ یہی کردار عروج پر پہنچ کر ——— نیٹی بمپو ——— کے قالب میں ڈھلتا ہے۔ جہاں تک کردار نگاری اور حقیقت نگاری کا تعلق ہے۔ اس نے ——— NOTIONS OF AMERICANS میں اپنے آپ کو یہ کہہ کر تسلی دی کہ میں نے تو ایک عام تصویر پیش کی ہے اور چند اصولوں کی نشان دہی کر دی ہے۔ اس کی رائے میں "مواد کی تہی دامنی" اور (BEHAVIOR) رویے اور رائے عامہ کی یکسانیت کے پیش نظر ایک امریکی اہل قلم سے اس سے زیادہ کی توقع کرنا بے سود ہے۔ اس نے اپنی تصنیف میں میلو ڈرامے کا عنصر اس خیال سے داخل کیا کہ جو سین امریکی جنگلوں میں دکھائے گئے ہیں شاید یہ میلو ڈرامہ ان کے لیے موزوں ہو۔ حالانکہ امریکہ میں نہ تو پُراسرار محلات تھے نہ تنگ و تاریک محبس اور خانقاہیں۔ اس نے پیرایہ بیان میں "شوکت" کا جز بھی شامل کیا۔ اس نے واقعات کی ترتیب میں بڑی آزادی برتی

اور اپنے کرداروں کو اخلاقی اوصاف عطا کیے۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اگر امریکی حالات نے کوپر کو اس بات پر مجبور کیا کہ وہ فقط "عام تصویر" پیش کرنے اور "اصولوں کی نشان دہی" کرنے ہی پر اکتفا کرے تو اُس کا یہ طرزِ نگارش اُسے ناول کی حقیقی ہیئت سے ایک قدم دُور لے جاتا تھا اور LEATHER STOCKING داستانوں کی اسطوری خصوصیات سے ایک قدم قریب ——— یہاں ہمیں ٹوک ویل کے اس خیال کی شہادت ملتی ہے کہ جمہوری تخیل کی تجریدیت اور عمومیت کی وجہ سے ہم قصے کے بعض روایتی مخارج سے تو محروم ہو جائیں گے مگر تجریدیت اسطوری مثالیت کا ایک نیا مخرج ثابت ہو گی۔

کوپر کی تصنیفات میں ہمیں اُس نئے ڈگر کا سراغ ملتا ہے جس پر امریکی قصہ چلنے والا تھا۔ مختلف دباؤ کے نیچے آکر وہ ناولی روایت سے نمایاں طور پر دور ہو جائے گا۔ اور جب ایسا ہوا تو یہ قصہ میلوڈرامہ بن گیا۔ یا POSTORAL IDYL بلکہ بسا اوقات دونوں۔ البتہ ہاتھورن میل ویل، مارک ٹوین، فاکنر اور ہمینگ وے میں یہ خصوصیات تھوڑے تھوڑے فرق سے ظاہر ہوئیں۔

کوپر نے رومان کو بلاشبہ امریکی لہجہ اور رنگ دیا مگر وہ کئی اعتبار سے بدستور سکاٹ کا مرید ہی رہا۔ سکاٹ کا ایک اور امریکی مرید ولیم گل مور سمز تھا۔ وہ کوپر کا ہم عصر بھی تھا۔ جنوبی کیرولائنا کے اس اخبار نویس مصنف کا بھی، کوپر کی مانند یہی عقیدہ ہے کہ امریکی حالات میں قصہ رومان ہی کی شکل اختیار کرے گا۔ تاریخی رومان نویسی اس کا خاص مشغلہ تھا۔ اس کی کتاب "تبصرے اور رائیں" (۱۸۴۵ء) میں اس مواد کی ایک دلچسپ تحقیق موجود ہے جو امریکی رومان نویس کو میسر ہے۔ اس کا سب سے مقبول ناول THE YAMASSEE جو امریکہ کے قدیم باشندوں —— ریڈ انڈین —— کی لڑائیوں کی داستان ہے، اس کے دیباچے میں سمز رومان کو رزمیہ کی جدید شکل سے تعبیر کرتا ہے۔

"میں یماسی کو رومان کہتا ہوں نہ کہ ناول۔ آپ مجھے اس فرق پر اصرار کرنے کی اجازت دیں گے۔ جدید رومان کے معیار کیا ہیں؟ خود جدید رومان کیا شے ہے؟ میرے پاس اس کا فوری جواب موجود ہے۔ جدید رومان وہ بدل ہے جو عہد حاضر کے لوگ قدیم رزمیہ کی جگہ پیش کرتے ہیں

ہیئت بدلی ہوئی ہے مگر ماہیت قریب قریب وہی

ہے۔ بہر صورت رُومان بہ مقابلہ رزمیہ اور ڈرامہ انگریزی

ناول سے کہیں زیادہ مختلف ہے۔ کیونکہ یہ فرق ہیئت سے

زیادہ ماہیت کا ہے۔ وہ قاری جو سکاٹ کی آئیون ہو

پڑھتے وقت رچرڈسن اور فیلڈنگ کے ناول اپنے پہلو

میں رکھتا ہے وہ ہر ہر قدم پر ٹھوکریں کھائے گا۔ ان دونوں

مصنفوں کے گھریلو ناولوں کی ترتیب و تشکیل کا ڈھنگ ہی

بالکل جدا ہے۔ یہ تو روزمرہ کے عام واقعات کو بڑی روانی

سے بیان کر جاتے ہیں۔ ان میں کرداروں کی گروہ بندی اور

نشان دہی معاشرے کے معمولی حالات میں ہوتی ہے اور

اگر کوئی قاری ضد میں یا بھولے پن سے فقط انہی مصنفوں کا

معتقد ہو جائے اور اُن کی تحریروں پر راسخ عقیدہ رکھ لے

اور آرٹ کا بے پایاں اُفق اُن کو گھریلو زندگی میں محصور کر

دے، تو ماتورین، سکاٹ، بُل ورٹ اور عہد حاضر کے

دوسرے مصنفوں کے رُومان کی حقیقت بے ڈھنگے رجز

اور ناقابلِ برداشت بکواس سے زیادہ نہ رہے گی۔

جب میں یہ کہتا ہوں کہ عہد جدید نے رُومان کو رزمیہ یا ناٹک کا بدل بنایا ہے۔ تو اس سے میری منشا یہ نہیں ہے کہ یہ دونوں بجنسہٖ ایک ہی صنف ہیں۔ لیکن گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو ان میں بہت تھوڑا فرق دکھائی دے گا۔ ان اختلافات کا انحصار اس مواد پر ہے جو استعمال ہوا ہے نہ کہ اس قالب پر جس میں یہ مواد ڈھالا گیا ہے۔ رُومان کی اصل ناول سے ارفع و اعلیٰ ہے۔ وہ نظم سے میل کھاتا ہے۔ رُومان کو ہم ناول اور نظم کے امتزاج سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ فقط اُن لوگوں کو نظم اور رُومان میں مشابہت نہ نظر آئے گی جو نظم کے لئے بحر کی قید لگاتے ہیں یا جو قافیہ پیمائی کو شاعری سمجھتے ہیں۔ رُومان کے معیار بہت کچھ وہی ہیں جو رزمیہ کے ہیں۔ رُومان افراد کو مسحور کن دلکشی سے معمور کرتا ہے۔ وہ اُن افراد کو واقعات کے صبر آزما ہجوم سے بہت قلیل مدت اور بڑی پھرتی اور بڑی تیز قدمی سے باہر گھسیٹ لے جاتا

ہے۔ رُومان بھی منصوبے اور منشا کی اہنی یک جہتیوں اور
اجزا کی اسی ہم آہنگی کا تقاضا کرتا ہے اور وہ بھی اپنی مہموں
کے لئے جنگل بیابان کی حیرت انگیزیوں کو منتخب کرتا ہے
۔ رُومان اپنے کو معروف و معلوم تک محدود نہیں رکھتا
بلکہ ظن و تخمین کی سرحدیں چھوتا ہے۔ وہ ممکنات کو بھی گرفت
میں لیتا ہے اور عامل کو ایسے حالات میں رکھ دیتا ہے جن کو
آزمایا نہ گیا ہو۔ تب وہ اپنی ذہانت اور جدّت طرازیوں
کی مدد سے اس کردار کو ان مشکل حالات سے نجات دلاتا
ہے، باہر نکال لیتا ہے۔ دورانِ عمل میں وہ اپنے کردار کے
جذبات اور تغذیہ کے نشیب و فراز بھی بیان کرتا جاتا ہے۔"

ہمز کی یہ تحریر ڈھیلی ڈھالی سہی مگر اس میں ارسطو کی "شاعری" کی گونج
ہے۔ یہ تحریر اب تک امریکی تنقید کی تاریخ میں کلاسیکی مقام رکھتی ہے اور
ہمارے کتنے ہی قصّہ نویسوں نے اس کے مفہوم کو قبول کر لیا ہے۔ امریکی قصّہ
اپنے شاعرانہ اوصاف کے لئے مشہور رہا ہے مگر یہ شاعری بحر و قافیہ کی
شاعری نہیں ہے اور نہ ناول کی گھریلو یا قدرتی شاعری ہے بلکہ یہ رُومان

کی شاعری ہے۔ سمز نے رومان کو رزمیہ کا حلیف قرار دیا ہے۔ دراصل یہ اُس کے اپنے ذہنی مشاغل کا پرتو ہے کیونکہ وہ بھی طویل و عریض مناظر، جنگوں اور جرأت مندانہ کارناموں میں لطف لیتا تھا۔ وہ بڑا کٹر وطن پرست تھا لہٰذا رزمیہ میں قومی رُوح کی عکاسی کی جو قوت موجود ہے وہ اسے بھی دھیان میں رکھتا تھا۔ یماسی کے علاوہ بکثرت امریکی قصے ہیں جو ہمیں چھوٹے بڑے رزمیوں کی یاد دلاتے ہیں۔ کوپر کی PRAIRIE، مربی ڈک HUCKLE اور فاکنر کی AS I LAY DYING لیکن مجموعی طور پر امریکی قصہ رزمیہ کی بہ نسبت LYRIC کی شاعری اور میلو ڈرامے سے زیادہ قریب ہے۔

خود سمز کے تمام رومانوں میں رزمیہ خصوصیات نہیں ملتیں ——
CONFESSION (۱۸۴۱) بیوشامپ (۱۸۴۲) اور شارلے منٹ (۱۸۵۶) "جوش جذبات کے قصے ہیں۔" ان میں اغوا، قتل، انتقام اور گھریلو مظالم دکھائے گئے ہیں۔ یہ قصے بھیانک نفسیاتی مطالعے ہیں۔ ان میں بیک وقت گوڈون اور گاتھک روایتیں جھلکتی ہیں۔ شہری زندگی اور وکیلوں اور عدالتوں کے مناظر کی تصویر کشی اور مقامی رسم و رواج کی نقش گری میں سمز کے یہ ناول فاکنر اور رابرٹ وارن جیسے جنوبی ریاستوں کے مصنفوں کے پیش رو ہیں۔

مگر سمز کے ان جذباتی قصوں میں بے توجہی اور بھونڈے پن کے مہلک نقائص پیدا ہو گئے ہیں۔ دراصل رومان کے نفسیاتی امکانات سب سے پہلے ہاتھورن کی تصنیفات میں کامیابی سے نمایاں ہوئے ہیں۔

ہاتھورن نے اپنے طویل قصوں بالخصوص THE MARBLE FAUN پر جو دیباچہ لکھا ہے اُس کو پڑھنے سے صاف پتہ چلتا ہے کہ کوپر اور سمز کی مانند ہاتھورن بھی اس نتیجے پر پہنچ چکا تھا کہ امریکی داستان کی تقدیر رومان ہے نہ کہ ناول۔ THE HOUSE OF THE SEVEN GABLES کے دیباچے میں ہیتوں کی تفریق کرتے ہوئے اُس نے وہی نکات بیان کئے ہیں جو اس سے پیشتر سمز بیان کر چکا تھا۔

"جب کوئی اہل قلم اپنی تصنیف کو رومان کہتا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ اپنی تخلیق کی ہیئت اور مواد دونوں میں تھوڑی وسعت اور آزادی کا آرزومند ہوتا ہے اور یہ وہ آزاد خیالی اور وسعتِ نظر ہے جس کا وہ ناول میں مستحق نہ ہوتا تو مطالبہ نہیں کر سکتا تھا۔ ناول میں تو اُسے عام انسانی تجربے کی کلیتاً عکاسی کرنی پڑتی۔ اور ممکنات و اغلبات ہی میں نہیں

بلکہ واقعات کی باریک سے باریک تفصیلات میں بھی وہ
تجربے کی حقیقت سے سرِ مُو تجاوز نہیں کر سکتا۔ یہ درست
ہے کہ بحیثیت فنی تخلیق کے رُومان کو بھی اپنے قوانین کی
سختی سے پابندی کرنی پڑتی ہے اور رُومان کے لئے انسانی
دل (واردات قلبی) کی سچائیوں سے انحراف کرنا ناقابلِ
عفو گناہ ہے لیکن اُس کو یہ حق حاصل ہے کہ وارداتِ قلبی
کی سچائیوں کو ایسے حالات کے پس منظر میں پیش کرے جن کو
خود اُس نے منتخب یا وضع کیا ہے۔ اگر وہ مناسب سمجھے تو
اپنے قصّے کی فضا کو اس طرح ترتیب دے سکتا ہے کہ تصویر
کے بعض پہلو روشنی سے منوّر ہو جائیں یا روشنی کو مدھم کر کے
کوئی پُراسرار کیفیت یا تاریکیوں کو گہرا کر کے کوئی تاثر پیدا
کیا جائے۔ مگر دانش مندی کا تقاضا یہی ہے کہ وہ اپنی ان
مراعات کے استعمال میں بہت اعتدال سے کام لے اور
تصویر میں محیرّ العقول باتوں کا فقط ہلکا اور نازک سا رنگ
بھرے جیسے کھانے میں نمک کہ غذا کو خوش ذائقہ بنا دیتا

ہے۔ اتنا نمک بھرنا مناسب نہ ہوگا۔ کہ پکوان ہی نمک بن جائے لیکن وہ یہ احتیاط نہ برتے تو بھی اس پر کسی ادبی جرم کا الزام نہ آئے گا۔"

جیسا کہ ہاتھورن نے اپنی تصنیف SCARLET LETTER کی تمہید میں لکھا ہے، امریکی مصنف کا مسئلہ "ایک ایسا غیر جانب دار خطہ دریافت کرنا ہے جو حقیقی دنیا اور پریوں کے دیس کے مابین ہو جہاں حقیقت اور تخیل IMAGINATION ملتے ہوں اور ایک دوسرے کی فطرت سے کسبِ فیض کرتے ہوں۔" یعنی رُومان ایک قسم کا "سرحدی" قصّہ ہے، ذہنِ انسانی کا سرحدی علاقہ ہے جہاں حقیقت اور تخیل آپس میں گھل مل جاتے ہیں۔ خواہ یہ سرزمین عمل، تہذیب اور جنگل بیابان کے درمیان کی غیر جانب دار سرزمین ہو جیسی کہ کوپر اور سمز کے مہماتی قصّوں میں ملتی ہے۔ خواہ ہاتھورن اور اس کے بعد کے رُومان نویسوں میں کہ سر زمینِ عمل کوئی جگہ نہیں بلکہ ذہن کی ایک حالت ہوتی ہے۔ رُومان، ناول کی مانند اپنے قدم حقیقت کے درمیان نہیں جماتا نہ اُس کے پودے کی جڑیں حقیقت میں پیوست ہوتی ہیں۔ وہ ذہنی اور یادگاری ہو کر بھی خالص

خالص تخییل میں کبھی پناہ نہیں لیتا۔

جس وقت ہاتھورن یہ کہتا ہے کہ رومان کو لازم ہے کہ اپنی تمام بے راہ رویوں کے باوجود وارداتِ قلبی کی سچائیوں سے منحرف نہ ہو تو در حقیقت وہ، رومان نے امریکی حالات سے جس طرح مطابقت کی ہے، اس کا اعلان کرتا ہے۔ قصے کو وارداتِ قلبی سے ہم آہنگ رکھنے کے معنی اُسے ایک عالمگیر انسانی اہمیت اور وقعت دینے کے ہیں لیکن نثری قصے میں خواہ وہ رومان ہی کیوں نہ ہو مقامی رنگ اور اہمیت دیئے بغیر یہ بات پیدا نہیں ہو سکتی۔ ممکن ہے کہ وارداتِ قلبی کی سچائیوں کے نقوش میں ناول سے زیادہ رومان میں آفاقیت اور ہمہ گیریت آجاتی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ رومان میں ان سچائیوں کو کم ٹھوس انداز میں پیش کرنا آسان ہوتا ہو۔ پھر بھی سچائیاں زمان و مکان کی ملکیت تو ضرور ہوں گی ان کے لئے جگہ اور وقت کی قید تو لازمی ہو گی۔ ہاتھورن کے رومانوں میں ایسا ہی ہوتا ہے۔ ہمیں رومان پہلی بار ہاتھورن ہی کی تحریروں میں امریکی تخییل کے مخصوص مطالبات کو پورا کرنا اور بعض محدود طریقوں سے امریکی ذہن کی عکاسی کرتا نظر آتا ہے۔ اس فرض کی تکمیل کے لئے

ہاتھورن کو اپنی نفسیاتی صلاحیتوں کو بر سرکار لانا پڑا تھا۔ کوپر بے چارہ
نفسیات سے بخوبی واقف نہ تھا، وہ فقط نیٹی بمپو ——— کی
روائتی داخلی زندگی کے تصوّر کو اُجاگر کر سکا۔ اس ایک کردار کے علاوہ
اُس نے رُومان کو کوئی ایسی نفسیاتی خصوصیت نہیں بخشی ——— جس کی
بہت قریبی مشابہت سکاٹ کی تحریروں میں نہ ملتی ہو۔ جہاں تک سمز
کا تعلق ہے یہ درست ہے کہ اُس کے قصوں پر ہرگز سکاٹ کا گمان
نہیں ہو سکتا مگر سمز کی جدّتِ طبعی اُس کے اس عقیدے میں محصور تھی کہ
امریکی رُومان ہیئتر کی افسانوی ہیئتوں سے فقط اس وجہ سے مختلف ہوگا
کہ اُس کا مواد مختلف ہے نہ کہ اس مواد کو کام میں لانے کے انداز میں
کوئی فرق پایا جاتا ہے۔ اُن کے دعویٰ جدت طرازی کو اُس کی ادبی
ہیئت کے بھونڈے پن اور تذبذب سے شدید صدمہ پہنچا۔

انگریزی رُومان کو امریکی حالات اور ضروریات کے مطابق ڈھالنا
آسان کام نہ تھا۔ اس کی سب سے پہلی کوششیں براک ڈین براؤن، کوپر
اور سمز کی تحریروں میں ملتی ہے۔ انہی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ
مطابقت پذیری کا یہ کام کتنا مشکل تھا۔ ان موجدین کے بعد ہمیں امریکہ

کی ادبی تاریخ میں رُومان کی دو نہریں الگ الگ بہتی نظر آتی ہیں۔ ایک شاخ وہ ہے جس میں ہاتھورن، میلویل، ہنری جیمز، مارک ٹوین، فرینک نورس، فاکنر، ہمینگ وے وغیرہ شامل ہیں۔ اس گروہ کو رُومان میں فکر وتخیل کی بعض ایسی خوبیاں ملی ہیں جو امریکی قصہ نویس کو درکار ہیں مگر ناول کی حدود سے باہر ہیں۔ یہ وہ مصنف ہیں جن میں سے ہر ایک نے ہاتھورن کی تقلید کی ہے۔ ان میں سے ہر ایک یہ محسوس کرتا ہے کہ رُومان کا تخیل اُس کے لئے ازبس ضروری ہے اور یہ جانتا ہے کہ اس کے تخیل کو "واردات قلبی کی سچائیوں سے منحرف نہیں ہونا چاہیئے۔"

رُومان کی دوسری نہر کا سرچشمہ بھی سکاٹ ہی ہے مگر مارک ٹوین جائز طور پر اس دوسری شاخ کی مذمت کرتا ہے۔ اس میں ———— JOHN EASTERN GOOKE کی وغیرہ اور بعد کی کتابیں مثلاً KENNETH ROB اور GONE WITH کے تاریخی قصے بھی شامل ہیں۔ ممکن ہے کہ قاری کا مذاق ان کتابوں میں حُسن تلاش کرلے، مگر تاریخی اعتبار سے یہ کتابیں دراصل اُس یورپی روایت کا دُم چھلا ہیں، جو قرون وسطیٰ میں شروع ہوئی اور امریکی ادب میں ہنوز موجود ہے۔ اُن کتابوں

نے تخیل کی اُن ہیئتوں کو بالکل نہیں اپنایا نہ اُن سے اثر قبول کیا ہے۔ جو امریکی زندگی کے حقائق کی تخلیق ہیں۔ اس قسم کے رُومانوں کے حق میں بعض اوقات یہ کہا جاتا ہے کہ میلویل اور فاکنر کے رُومانوں کے برعکس اُن کا قصہ بڑا اچھا ہے۔ جن لوگوں کو فاکنر اور میلویل سے یہ شکایت ہے کہ یہ مصنّف قصّے اچھی طرح نہیں کہتے، اُن کی بات میں ایک وزن ضرور ہے مگر مشکل یہ ہے کہ وہ ایسی کتابوں کے حمایتی ہیں جن میں ایک مہلک داخلی دروغ پایا جاتا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ جہاں تک امریکی قاری کے ذہن کی حد کا تعلق ہے لفظ "رومان" کا حقیقی مفہوم پہلی بار ہاتھورن ہی کی تصنیفات میں اُجاگر ہوتا ہے۔ جب سے ہاتھورن نے اپنے قصّوں کو رُومان کا لقب دیا ہے اُس وقت سے مفہوم کے اعتبار سے یہ لفظ علامت بن گیا ہے اُس مخصوص تنگ گہرائی سے اور دھوپ چھاؤں کے اُس کھیل سے جو بہترین امریکی تخلیقات کی خصوصیات ہیں۔ اس میں وہ مشترکہ میلانات بھی شامل ہیں جو تمام امریکی رُومانوں میں پائے جاتے ہیں، محیر العقول، سنسنی خیز اور داستانی خرافات سے اور ہر اُس شے سے رغبت جو تاثر میں شدت پیدا کرتی

ہو۔ لیکن ایک پیچیدہ سوال پھر بھی باقی رہ جاتا ہے اور وہ یہ ہے کہ رُومان کے ان دل آویز اور لطیف کرتبوں کو کس مقصد کے لیئے استعمال کیا گیا ہے؟ حقیقت اور وارداتِ قلبی کو مسخ کرنے کی خاطر یا ان سے ہمارا کوئی نیا، اہم اور مجبور رشتہ قائم کرنے کے لئے ——؟

جیمز کی رائے رُومان اور ناول کے بارے میں

اس باب کے دو اجزاء سابقہ میں میں نے "رُومان" اور "ناول" کی مبادیاتی تعریفیں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور تب اس مسئلے کو تاریخی پس منظر میں جانچنا چاہا ہے۔ اب ہم ہنری جیمز کی تمہیدوں کی مدد سے اس مسئلے پر قدرے تفصیل سے بحث کریں گے تاکہ اس کے تمام پہلو روشن ہو جائیں۔ ممکن ہے کہ جائزہ لیتے وقت مجھے اپنی بعض سابقہ معروضات کی تکرار بھی کرنی پڑے۔

ہنری جیمز نے اپنی تصنیفات کے نیویارک ایڈیشن پر جو تمہیدیں لکھی ہیں اُن میں سے پہلی چار تمہیدوں میں اُس نے بتایا ہے کہ بطور ناول نویس کے اُس کا مسلک اور عقیدہ کیا ہے۔ ممکن ہے کہ لوگ جیمز کے ان عقائد سے واقف ہوں لیکن قبل اس کے کہ ہم یہ بتائیں کہ جیمز کے

نزدیک ناول اور رُومان میں کیا فرق ہے، ان عقائد کی نشان دہی سے
شاید ہمیں کچھ فائدہ پہنچ جائے۔

ہنری جیمز THE PRINCESS کی تمہید میں لکھتا ہے:-

"میری نظر میں تجربہ اُن واردات کا ادراک اور پیمانہ ہے
جو ہمیں بطور سماجی تخلیقات کے پیش آتے ہیں۔"

ہنری جیمز کے عقیدے کا نچوڑ یہی ایک فقرہ ہے۔ ہم مانتے ہیں
کہ جیمز نے THE AMERICAN کے دیباچے سے پیشتر اپنی طرزِ نگارش
کا تقابل رُومان سے واضح لفظوں میں کہیں نہیں کیا ہے۔ لیکن ہمیں اس موازنے
کا حق حاصل ہے۔ ظاہر ہے کہ جیمز متذکرہ بالا تمہید میں خود یہ بتانا چاہتا
ہے کہ دوسری چیزوں کے علاوہ رُومان کی خامیوں سے کیونکر بچا جاسکتا
ہے۔ اس سے ہم یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ جیمز کی نظر میں رُومان
میں "تجربے کا واسطہ انسانوں سے بحیثیت "سماجی تخلیقات" کے کم پڑتا ہے
اور بحیثیت افراد زیادہ۔ مثلاً رُومان میں ہم کو ہیرو ملتے ہیں، بدمعاش ملتے
ہیں، آفت زدہ افراد اور نیم افسانوی یا نیم تاریخی شخصیتیں ملتی ہیں اور یہ
سب کے سب دوسرے افراد کا پُراسرار اور بھیانک عناصر سے بر

برسرِ پیکار ہوتے ہیں۔

جس وقت جیمز یہ کہتا ہے کہ ناول کا فن "نمائندگی ——————

REPRESENTATION کا فن" ہے اور اس فن کا معمول یہ ہے کہ وہ "ہمارے گرد ایک پھیلے ہوئے دائرے میں نہ کہ ایک تنگ حلقے میں گھومتا ہے۔" تو ہمارا ذہن لامحالہ پرانے امریکی رومانوں کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ جن میں "نمائندگی" کی بڑی قلت ہے اور جن کا میلان ایک تنگ اور محدود گہرائی کی طرف ہوتا ہے۔ جیمز کی رائے میں "ارتقاء" ناول نویس کی روشِ تخلیق کی روح ہے۔" اس کے برعکس ہم دیکھتے ہیں کہ رومانوں کے کردار بطور ایک مقررہ وزن یا مقدار کے ظاہر ہوتے ہیں۔ اُن کی نمو نامیاتی انداز میں نہیں ہوتی کہ اُن میں حالات اور ماحول کے مطابق تغیر ہوتا رہے رُومان میں تو فقط حالات ہی ایک دوسرے کے بطن سے پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ رُومان کے کرداروں میں اگر تبدیلی آتی بھی ہے جیسے موبی ڈک کے کپتان اہاب میں یا SCARLET LETTER کے پادری ڈمس ڈیل DIMMESDALE میں آئی۔ تو بھی رُومان نویس ہمیں "ارتقاء" کے اس عمل سے آگاہ نہیں کرتا۔ بلکہ ہماری نظر میں یہ کردار اور پُر اسرار ہو جاتا ہے جیسا کہ

اہاب کے کردار کے ساتھ ہوا یا پھر کردار بڑے رسمی انداز میں اور بڑی سادگی سے بدل جاتا ہے جیسے ڈمس ڈیل کا کردار۔ رُومان میں حادثات و واقعات بلا کسی نمایاں علت اور سبب کے یکے بعد دیگرے پیش آتے رہتے ہیں اور یہاں بھی کسی راز یا رسم کا امکان ملتا ہے۔ جیمز کی رائے میں کسی موضوع کو "برتنے" کے معنی "رشتوں کو ظاہر کرنے کے ہیں۔" اور ناول نویس "برابر اسی خلجان میں مبتلا رہتا ہے کہ کامیڈی اور ٹریجڈی کی جان چیزوں کی نمائش تسلسل ہی میں تو ہے۔" لیکن رُومان میں رشتوں کے انقطاع، عدم تسلسل اور بے گشتگی وا جنبیت سے بڑے کام بنتے ہیں کیونکہ رُومان نویس ایک ایسی دنیا میں مصروفِ عمل ہوتا ہے جو ناول نویس کی دنیا کے مقابلے میں کم مربوط ہوتی ہے۔

جہاں تک قصے کی سیٹنگ کا تعلق ہے جیمز کہتا ہے کہ مصنف کے لیے یہی کافی نہیں ہے کہ وہ ہونے والی باتوں کا تذکرہ کر دے۔ خواہ یہ چیز کتنی ہی تفصیل سے کیوں نہ بیان کی گئی ہو، بڑی بات تو یہ ہے کہ ناول میں فقط سیٹنگ نہ آ جائے بلکہ کرداروں کو اس سیٹنگ کا احساس بھی ہو، مگر جب ہم SCARLET LETTER پر ایک نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں اس

کی سیٹنگ سرسری سہی مگر تصویری اعتبار سے بہت خوبصورت اور علامتی اعتبار سے بہت موزوں اور مناسب دکھائی دیتی ہے۔ اس کے باوجود کتاب کے کرداروں میں سے کسی ایک کردار کو بھی اس حسین اور موزوں سیٹنگ کا احساس نہیں ہے۔ یہ ساری سیٹنگ فقط مصنف کے ذہن میں ہے یہی وجہ ہے کہ یہ سیٹنگ خود کبھی فعال نہیں ہوتی اور نہ ڈرامے میں کوئی پارٹ کرتی ہے بلکہ منجمد پردے یا قالین کی مانند سٹیج کے عقب میں لٹکتی رہتی ہے۔ موبی ڈک کی سیٹنگ کم جامد اور ساکن ہے بلکہ اس طرح حرکت کرتی ہے کہ خود ایک "ہمہ گیر عمل" بن جاتی ہے۔ پھر بھی فقط چند مناظر میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسماعیل کو اس سیٹنگ کا احساس ہے۔ اور کتاب کے غالب حصے میں اسماعیل کو تو ڈرامائی وجود کی حیثیت سے قریب قریب دیس نکالا مل جاتا ہے۔

"نقطۂ ورمان وہی" یا "نقطۂ نظر" یا "مرکزِ فہم" کا سارا سوال اتنا پیچیدہ ہے کہ یہاں اس سے بحث نہیں کی جا سکتی۔ یہاں فقط یہ بتا دینا کافی ہے کہ جوں جوں ناول خالص رُومان کی سرحد میں پہنچتا ہے، یہ سوال کم اہمیت اختیار کرتا جاتا ہے کہ کس کردار کو عقل و فہم کا مرکز بنایا جائے یا کس کردار

کو اپنے گرد و پیش کے واقعات و حادثات کے معنی و مفہوم کا احساس خاص طور سے زیادہ ہوتا کہ ہم واقعات اور افراد کو کم و بیش اُس کی نظر سے دیکھیں۔ مثلاً NATTY BUMPO فقط یہ جانتا ہے کہ انڈین لوگوں کا اگلا قدم کیا ہوگا اور اب کیا کرنے والے ہیں۔ ہاتھورن کا CHILLING WORTH اور میلویل کا اہاب قریب قریب غیب داں ہیں لیکن اُن کی بصیرت حقیقت کو بے حد مسخ کر کے دیکھتی ہے۔ ہم کو یہاں جیمز کے ناولوں کا "نقطہ فرماں روا ہی" نہیں ملتا۔ کیونکہ ان رُومانوں میں ان کرداروں کی حیثیت ایسی نہیں ہے کہ وہ مصنف کے مشاہدات کو کوئی ٹھوس ڈرامائی شکل دے سکیں۔ ہم تو اُن سے فقط یہی جان پاتے ہیں کہ خود وہ ان حالات و واقعات کا کیسے مشاہدہ کرتے ہیں۔ ہاتھورن کا سا پکا اور کٹر رُومان نویس تو فقط یہ ثابت کرتا ہے کہ قصے میں کوئی مرکزی شاہد ہونا ہی نہیں چاہیے۔ کیونکہ ایسا کرنے سے رُومان کے نقائص نمایاں ہو جاتے ہیں اور مصنف اپنی اس نااہلیت کا اعتراف کر لیتا ہے کہ وہ ناول کی مکمل طور پر ترقی یافتہ روش پر آخر تک چلنے سے معذور ہے۔ رُومان کا انحصار بھید اور حیرانی پر اتنا زیادہ ہوتا ہے کہ کسی دانائے کُل کو اس کے درمیان جگہ دینا خطرے سے خالی نہیں ہوگا۔ بسا اوقات

رُومان نویس جو تاثر پیدا کرنا چاہتا ہے اُس کا دارومدار ایک ایسی کائنات پر ہوتا ہے جو بڑی بھلی، متضاد اور میلوڈراماٹی نظر آتی ہے۔ اس کے برعکس ناول کی غایت ایک ایسا تاثر قائم کرنا ہوتا ہے جس میں حقیقت کا شائبہ پایا جائے اور جس میں ایک ڈراماٹی ربط موجود ہو۔

رُومان اور ناول کے فرق کو جیمز کی تمہیدوں کے ایک دو نکات سے اُجاگر کیا جا سکتا ہے۔ کوئی کردار بالخصوص "داستانی ہیرو" جیسا کہ جیمز کہتا ہے فقط اس وقت ہمیں اپنی جانب کھینچتا ہے جب کہ وہ ہماری اپنی شعوری نوع سے نمایاں مماثلت رکھتا ہو۔ "بشرطیکہ یہ ہیرو" ذہنی طور پر خاص طور سے مریض نہ ہو۔" لیکن رُومان کا ہیرو اگر ذہنی مریض ہے تو چنداں مضائقہ نہیں۔ پھر جیمز کہتا ہے کہ اختصار اور کفایت کا تقاضا اگر یہ ہے کہ قصّے کے بعض اجزا کو دبایا جائے تو ان اجزا کو سرے سے خارج ہی نہیں کرنا چاہیے بلکہ اُن کا خلاصہ کر دینا چاہیے۔ اُن کو گھٹا کر دبا کر بیان کر دینا چاہیے۔ لیکن اُن کو رکھنا ضرور چاہیے تاکہ پورے قصّے میں اُن کی جھلک باقی رہے۔ مگر رُومان کی ڈھیلی ڈھالی اور مبہم کائنات میں اس قسم کا سرے سے اخراج کوئی بڑا جرم نہیں خیال کیا جاتا بلکہ بلا کسی

توجیہہ کے کڑیوں کو درمیان سے گم کر دیتے اور ربط اور تسلسل کو توڑ دینے سے بعض اوقات رومان کے تاثر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ مثلاً موبی ڈک ہی کو لیجئے۔ اس قصے میں سے بلکنگٹن اچانک غائب ہو جاتا ہے اور ہم اُسے ایک دلچسپ بوالعجبی سمجھ کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔ ایسے فن ناول نویسی کی فاش غلطی نہیں خیال کرتے اور میلویل اس کی جو شاعرانہ توجیہہ کرتا ہے اس سے خوش ہوتے ہیں۔

جہاں تک ناول کی اخلاقی اہمیت اور نوعیت کا تعلق ہے جیمز کی رائے میں "کسی فن پارے کی اخلاقی ذہنیت کا دارومدار اُس حیاتِ محسوسہ کی مقدار پر ہوتا ہے جو اُس کی تخلیق میں صرف ہوتی ہے۔" ہمیں یہ پوچھنا چاہیے کہ "کیا یہ فن پارہ جائز اور صحیح ہے؟ کیا یہ نقلی اور جعلی نہیں بلکہ اصلی ہے؟ کیا یہ خلوص پر مبنی ہے؟ کیا یہ زندگی کے براہ راست تاثر یا مشاہدے کا نتیجہ ہے۔" لیکن رومان کا ان سوالوں سے بہت کم تعلق ہے۔ کیونکہ رومان کا ایک مفروضہ یہ ہے کہ اس میں حیاتِ محسوسہ کی پوری مقدار موجود نہ ہو تو بھی کوئی حرج نہیں ہے۔ رومان میں تو زندگی کو بالواسطہ بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ علامت، تفصیل اور لیجنڈ کے ذریعہ سے

رومان میں ناول کا سا خلوص بھی درکار نہیں ہوتا بلکہ جیسا کہ لارنس نے کہا ہے، خاص طور سے امریکی رومان طنزیہ بالواسطگی یا گہری "منافقت" ہی سے تاثر پیدا کرتے ہیں۔

اب ہم اس مسئلے پر جیمز نے جو اظہار خیال کیا ہے اس پر غور کریں گے۔ "مقدمات" تحریر کرنے سے تقریباً بیس سال پیشتر اس نے ایک کتاب "قصے کا فن" لکھی تھی۔ اس کتاب میں اس نے جو نظریے پیش کیے تھے۔ انہیں کی تقلید وہ ان مقدمات میں کرتا ہے۔ جیمز ناول اور رومان میں امتیاز کرنے کی کوئی معقول وجہ نہیں دیکھتا۔ دنیا میں اچھے ناول بھی ہیں، برے ناول بھی ہیں۔ ناول جن میں زندگی ہے، ناول جو زندگی سے خالی ہیں —— اور ناول نویس کو فقط انہیں باتوں پر غور کرنا چاہیے۔ جیمز کے ان تاثرات میں اس کا یہ عقیدہ بھی مضمر ہے کہ جس زندگی کی نقش گری ناول نویس کر رہا ہے اگر وہ رومان کی اقلیم تک پھیل جائے تو پھر ہم ناول نویس کو رومان نویس بھی کہہ سکیں گے۔ لیکن اگرچہ ہمیں ناول اور رومان میں امتیاز نہیں کرنا ہے (بجز نقاد اور قاری کی حیثیت سے) پھر بھی ہم کو خود ایسے ناول کے اندر جو رومان بھی ہو "رومانی" اور "حقیقی" میں بہرحال

فرق کرنا پڑے گا۔ یہ نکتہ جیمز اپنے ناول "امریکن" کی تمہید میں بیان کرتا ہے۔

جیمز نے اپنا یہ ابتدائی ناول دوبارہ پڑھا تو اُسے اس ناول میں رُومان کا بڑا عنصر نظر آیا۔ مثلاً اُس کا نیم تاریخی کردار کرسٹوفر نیومین یورپ کی سیاحت کے دوران میں بڑی آزادہ روی اور سہل انگاری کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جیمز کی رائے میں بلے گارد کے گھرانے کا نقشہ خاص طور سے بڑا رُومانی ہے۔ ناول کے اس حصے میں بلے گارد کا گھرانہ نیومین کو ایک بد مذاق کارخانے دار سے زیادہ حیثیت نہیں دیتا اور اُسے اپنانے سے انکار کر دیتا ہے۔ حالانکہ عقل کا تقاضا تو یہی تھا کہ "یہ لوگ نیومین کے لئے اپنی آنکھیں بچھا دیتے۔" اس حادثے پر تبصرہ کرتے ہوئے جیمز کہتا ہے کہ

"جو تجربہ یہاں پیش کیا گیا ہے وہ غیر مربوط اور بے اختیار ہے واقعات کی عام افتاد کے پیش نظر اس تجربے کو بے اختیاری ہی کہا جائے گا۔ اس بے ربطی اور بے اختیاری کی جرأت فقط رُومان ہی میں ممکن ہے۔"

اسی کے ساتھ جیمز کو "امریکن" پڑھ کر ایک غیر متوقع مسرت بھی حاصل ہوتی

ہے جو شائبہ حقیقت کی فروگزاشتوں کا ازالہ کر دیتی ہے۔ اس مسرت کی جو تفصیل اُس نے بیان کی ہے، اُس سے رُومان کی مسرت کی ایک معقول تعریف بھی مرتب کی جا سکتی ہے،

"غیر مزاحمانہ وجدان کی آزاد پرواز —— فن اور داستان کی دیوی کی پرستش کا سب سے خوش گوار موسم۔"

اس کا موازنہ میلویل کی گذارشات سے کیجیے جو اُس نے حقیقت پسند قاریوں سے کی تھی۔ کردار اور واقعہ نگاری میں اُس نے جو آزادروی اختیار کی تھی اُس کی معذرت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ ہمارا قاری،

"فطرت کا تقاضا کرے گا —— لیکن فطرت جو پابہ زنجیر نہ ہو، جو شگفتہ و سرشار ہو، جو قالب ماہیت کر چکی ہو —— مذہب کی مانند قصّے میں بھی یہی سب ہوتا ہے۔ قصّے کو بھی ایک دُوسری دنیا پیش کرنا چاہیے لیکن ایسی دنیا جس سے ہم اپنا تعلق محسوس کریں۔"

لہٰذا بے ربطہ اور بے اختیار تجربہ" رُومان کی اصل حقیقت قرار پایا رُومان کی جو معقول تعریف بھی کی جائے اُس کی شرط لازم یہی ہو گی۔ مگر سب

سے پہلے ہمیں رُومان کی بعض روایتی اور ناموزوں تعریفوں کو راستے سے

ہٹانا پڑے گا۔ مثلاً "رُومان" لامحالہ طور پر کشتیوں، کاروانوں، درندوں، تاریخی

کرداروں، بھوتوں، جعل سازوں، جاسوسوں، حسین لیکن بدقماش عورتوں،

پستولوں اور خنجروں" سے عبارت نہیں ہے۔ حالانکہ جیمز جس وثوق سے ان

چیزوں کو رُومان سے خارج کرتا ہے۔ دوسرے لوگ شاید اس پر آمادہ نہ

ہو سکیں کیونکہ رُومان میں یہ چیزیں بھی کام آتی ہیں۔ لیکن ہر شخص کو جیمز کی اس

بات سے پورا پورا اتفاق ہوگا کہ سنسنی خیز قصوں میں مشترک عنصر "خطرے کا

مقابلہ کرنا ہے۔" اور تب وہ کہتا ہے کہ ہم میں سے بیشتر کی نگاہ میں وہ خطرہ

جو کاروانوں اور جعل سازوں میں ہے اُس مشترکہ اور محض خطرہ کے مقابلے

میں بے حد حقیر ہے جس سے ہم کو اپنی روزانہ زندگی میں سابقہ پڑتا رہتا ہے

"ہماری زندگی اور ہماری عزت ہر لمحے ان جان لیوا خطرات

کی زد میں رہتی ہے اور ان کا سدِّباب کرنے کے لئے ہمیں

چشم زدن میں بڑے بڑے فیصلے کرنے پڑتے ہیں اور بڑے

دلیرانہ اور جانبازانہ قدم اٹھانے پڑتے ہیں۔"

رُومان کو ہم کوئی "عجیب اور دُور کی چیز" بھی نہیں کہہ سکتے کیونکہ یہ تو وہ

چیزیں ہیں جن کا ہمیں علم نہیں۔ حالانکہ رومانٹک تو وہ چیز ہے جسے ہم بالواسطہ طور سے ہی مگر جانتے ہوں۔ ہم کسی ناول کو بھی فقط اس بنا پر رومانی نہیں کہہ سکتے کہ اس کے ہیرو یا ہیروئن رومانی ہیں۔ "فلابیئر کے کردار مدام بوویری سے زیادہ رومانی مزاج کس کا ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کے تجربوں کا جو دفتر فلابیئر نے پیش کیا ہے۔ اس کو رومان سے دور کی بھی نسبت نہیں ہے۔" ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ "کسی خاص وضع قطع اور پوشاک کے ہونے نہ ہونے سے کوئی بنیادی فرق پیدا ہوتا ہے۔" کیونکہ "اس وضع قطع کی ابتدا اور انتہا کیا ہے۔"

تب جیمز اس نتیجے پر پہنچتا ہے،

"مجھے تو رومان کی فقط ایک ہی عام اور مشترکہ صفت نظر آتی ہے جو ہر حال میں درست ہو۔ وہ ہے وہ تجربہ جو رومان میں پیش کیا جاتا ہے، رومان میں برتا جاتا ہے، تجربہ جو تمام قیود سے آزاد ہوتا ہے، تجربہ جسے علائق سے چھٹکارہ مل چکا ہوتا ہے، جس میں کوئی الجھاؤ باقی نہ ہو، سبک دوش ہو اور ان شرطوں اور پابندیوں سے مستثنیٰ، جن کو ہم عام طور پر تجربے

سے منسلک سمجھتے ہیں، جو تجربے کے گلے کا ہار بن جاتی

ہیں۔ رُومان میں یہ تجربہ ایک ایسے میڈیم میں عمل پذیر ہوتا

ہے جو تجربے کو منسلکہ حالات کی زحمتوں سے نجات دلا

دیتا ہے۔"

اور جیمز آگے چل کر ایسی باتیں کرتا ہے جن سے خود اُس کے فن کی تشریح

ہوتی ہے،

"رُومان میں انتہائی شدت اور داخلی کیفیت اُس وقت پیدا

ہوتی ہے جب اُن منسلکہ حالات کو، قوم کے عام تجربوں

کی قربانی میں ضرورت سے زیادہ التہاب اور جلد بازی نہ

دکھائی گئی ہو۔ رُومان کو اپنے آپ کو کھلم کھلا بے نقاب

نہیں کر دینا چاہیئے۔ فریبِ نظر کی خاطر ہمیں تو یہ گمان بھی

نہ ہونا چاہیئے کہ کوئی چیز قربان کی گئی ہے۔"

ناول کے پوری طور پر ترقی یافتہ فن میں بقول جیمز "ایک پوشیدہ محض

اسراف" (EXTRAVAGANCE) پایا جاتا ہے۔ اُن ناول نویسوں میں "جو

تخئیل سے کام لیتے ہیں"، ہمیں فقط رُومان یا فقط حقیقت نہیں ملتی بلکہ

"ایک ایسی لہر نظر آتی ہے جو غیر معمولی طور پر بوقلموں اور مخلوط ہوتی ہے" عظیم ناول نویس میں "انتہاپسندی اور قطبیت کی آرزو اتنی شدید ہوتی ہے کہ اس کی وجہ سے اُس کی شخصیت ہی بطور ناول نویس کے بدل جاتی ہے۔"

قطبیت کی شدید آرزو رکھنے کے معنی حقیقی اور رومانی دونوں چیزوں کو گرفت میں لانے کے ہیں۔ جیمز کی رائے میں حقیقی وہ "چیزیں ہیں جن کو ہم دیر سویر کسی نہ کسی طرح جان ہی لیتے ہیں جن کو نہ جاننا ممکن ہی نہیں۔" رومانی سے اُن کی مراد وہ "چیزیں ہیں جن کو دنیا بھر کی تمام سہولتوں، تمام دولتوں، تمام دلیریوں، تمام نکتہ سنجیوں اور تمام مہم جوئیوں کے باوجود ہم براہ راست طور پر کبھی جان نہیں سکتے۔ یہ چیزیں تو ہمارے خیال اور ہماری خواہش کے بڑے حسین اور بڑے پیچیدہ چکر کاٹ کر ہی ہم تک پہنچتی ہیں۔"

ان دیباچوں میں ہم ناول نویس کی مخلوط اور بوقلموں لہروں کا قطبین کے مابین اُس کے ذہنی انقلاب کا اور خیال اور خواہش کے جکڑنے کا ذکر بار بار پڑھتے ہیں۔ جیمز اس "مکالمے" کی باتیں بھی کرتا ہے جو ناول نویس کے کرداروں کے ذہن میں ہوتا ہے۔ جو کچھ ان کرداروں پر بیتی ہے

اُس کے اور جو کچھ اُن کا خیال ہے کہ اُن پر بیتی ہے اُس کے درمیان۔
جیمز اُس رشتے کو بھی ظاہر کرتا ہے جو کردار کے "عمل (کرتوت)" اور
اُس کے "جذبے" میں پایا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جیمز کی رائے
یہ ہے کہ ناول اُس وقت تک اپنے حقیقی پیکر میں ظاہر نہیں ہوتا، اپنی
شخصیت کو نہیں پہچانتا، جب تک کہ وہ قطبین یا ضدین کے مابین زندگی
کے دائرے کا سراغ نہ لگالے۔ زندگی کا وہ دائرہ جو حقیقی اور خیالی کے
اندر سے گزرتا ہے۔ جو معلوم بلا واسطہ علم اور معلوم بالواسطہ علم کے اندر
سے گزرتا ہے۔ جو عمل اور جذبے کے اندر سے گزرتا ہے۔ امریکہ کے
بہترین قصّوں کی اکثریت جیمز کے اس معیار پر پوری نہیں اُترتی۔ ان
قصّوں نے تخئیل کے اُس حلقے کی تکمیل نہیں کی ہے جس پر جیمز کو بے حد
اصرار ہے۔ جیمز کے اس حلقے کو نامکمل چھوڑنے ہی سے اور رُومان کے
تقاضوں کو پورا کرنے ہی سے ان قصّوں کو چار چاند لگے ہیں۔ مگر جیمز کو نہ تو
اس کا علم ہے اور نہ وہ یہ مانتا ہے کہ اس طرح قصوں کا حُسن نکھر آتا ہے
یہی وجہ ہے کہ وہ اور اُس کے بکثرت مقلدین امریکی قصوں کی انتہا پسند
غالی شکلوں سے مخاصمت رکھتے ہیں، مثلاً براکڈن براؤن، پو، میلویل

اور فاکنر سے۔

بہرکیف جیمز کا نظریۂ ناول، اُس کا حلقۂ زندگی کا تصور جس کی بدولت وہ اپنے ناولوں میں رُومان کے بکثرت اوصاف کو ضم کر لیتا ہے، نہایت مکمل اور نہایت قابلِ احترام نظریہ ہے۔ جس طرح کہ اُس کے ناول نہایت مکمل اور نہایت قابلِ احترام امریکی تصنیف ہیں۔ چنانچہ ہم جیمز کے ہم وطنوں کے کارناموں کو جیمز کے اسی نظریئے اور بسا اوقات اُس کی اُنہی تخلیقوں کی کسوٹی پہ پرکھیں گے۔ لیکن اندیشہ ہے کہ کہیں ہم اُس "جذبۂ انتہا پسندی" پر ناپسندیدگی کا اظہار نہ کرنے لگیں جس کی تنا خوانی جیمز اپنے زاویئے سے کرتا تھا لیکن جو دوسرے زاویوں سے بھی کارآمد اور لائقِ تعریف ہے۔

براکڈن براؤن کے میلوڈرامے

وائی لینڈ

چارلس بروک ڈین براؤن بڑا ذہین آدمی تھا مگر اُس کی ذہانت اور فطانیت میں عمق تھا وسعت نہ تھی۔ چنانچہ اُس کے ناول بھی اپنے اسلوب رنگ اور موضوع میں اسی تنگی کا شکار ہیں۔ پھر بھی پہلے باب میں جو تعمیمات پیش کی گئی ہیں، براؤن کے ناول اُن کی بڑی نمایاں مثال ہیں۔ براؤن کے ناولوں میں "مرغزاری تاثر" ـــــ تو خیر بالکل نہیں ہے یا ہے تو بہت خفیف ہے۔ لیکن ان میں میلوڈرامے کی، جو امریکی رومان کا ایک اہم عنصر ہے، افراط ہے۔ براؤن پہلا امریکی ناول نگار ہے جس نے میلوڈرامے کو معنی خیز انداز میں استعمال کیا۔ لہذا ہم اُسے بعد کے رومان نویس ناول

نگاروں کا حقیقی پیش رو کہہ سکتے ہیں۔

چارلس بروک ڈین براؤن نے ۱۷۹۸ اور ۱۸۰۱ء کے درمیان چھ ناول لکھے۔ EDGAR HUNTLY — ORMOND — WIELAND — ARTHUR MERVYN — CLARA HOWARD اور JUNE TALBOT

عام رائے یہی ہے کہ وائی لینڈ ان سب میں اچھا ہے اور یہ رائے صحیح ہے کیونکہ یہ کتاب حسن اور ہیبت سے لبریز ہے۔ وائی لینڈ یوں بھی ایک ممتاز ذہنی تخلیق ہے۔ حالانکہ براؤن کے دوسرے ناولوں کی مانند اس میں بھی جلد بازی سے کام لیا گیا ہے اور اس کی سطح بھی ناہموار ہے۔ ناول نویس کی حیثیت سے براؤن میں بہت سے نقص ہیں۔ یہ وہ نقائص ہیں جن کو گاتھک (ہیبت ناک) قصوں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ براؤن بھی ابتدا گاتھک قصوں ہی سے کرتا ہے لیکن جلد ہی ان سے کنارہ کش ہو جاتا ہے۔ امریکہ میں ناول نے بعد میں جو ترقی کی اس کے پس منظر میں دیکھا جائے تو براؤن کی یہ کنارہ کشی بڑی معنی خیز بن جاتی ہے۔ براؤن کے ناولوں میں بعض حصے بڑے نمائشی، آرائشی اور روکھے پھیکے ہوتے ہیں۔ ابھی پڑھنے والا ان اکتاہٹوں پر قابو نہیں پا چکتا کہ اسے نہایت سنسنی خیز واقعات سے دوچار ہونا پڑتا ہے

مگر ان واقعات کی تشکیل بڑی بھونڈی ہوتی ہے۔ ساتھ ہی کردار بھی نہایت مہمل کرتب دکھانے لگتے ہیں اور خطابت شروع ہو جاتی ہے۔ حتیٰ کہ وائی لینڈ میں بھی براؤن کی تحریر میں بڑی عجلت اور لاپرواہی نظر آتی ہے۔ اس کے پلاٹ بھی عام طور پر خراب ہوتے ہیں۔ وہ سامنے کی غلطیوں کو بھی درست نہیں کرتا اور نہ ان مل بے جوڑ باتوں کو خارج کرنے کی زحمت اٹھاتا ہے۔ البتہ وائی لینڈ اور ایڈگر ہنٹلی کے پلاٹ خون کو گرما دیتے ہیں۔ اس کے باوجود براؤن میں حقیقی ذہانت اور غیر معمولی اختراعی قابلیت ملتی ہے اور یہی وہ ذہانت تھی جس کے سبب سے شیلی، کیٹس و ہیزلٹ اور کوپر و ہاتھورن اس کی تحریروں کے شیدائی تھے۔ براؤن اس حقیقت نگاری کا ماہر نہ تھا جو آدمی کو چونکا دے اور جس سے دل پر چوٹ لگے۔ چنانچہ فلاڈلفیا کی شہری زندگی کے جو مناظر اس نے پیش کئے ہیں ان سے اس دعویٰ کی تصدیق ہوتی ہے۔ البتہ نسوانی احساسات و جذبات سے وہ بخوبی واقف تھا۔ چنانچہ CONSTANTIA DUDLEY میں ORMOND کی شخصیت نگاری میں اور اپنے آخری دونوں ناولوں کی ہیروئنوں کے کردار کی نقش کشی میں اس نے عورت کی فطرت کو بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے۔ شاید ہنری جیمز سے پیشتر کا کوئی

امریکی ناول نگار اس فن میں اُس پر سبقت نہیں لے جا سکتا۔ مگر یہ کوئی بہت بڑا کارنامہ نہیں ہے کیونکہ کوپر، ہاتھورن اور میل ویل جیسے امریکی ناول نگار بھی عورتوں کے حقیقی خاکے ہمدردی سے نہیں کھینچ سکتے تھے۔ لیکن براؤن کے اصل جوہر میلوڈرامہ میں کھُلے ہیں۔ اسی کے طفیل وہ ہیبت ناک گاتھک، ناولوں کے طلسم سے نکلا اور پھر چیزوں کا نظارہ کرنے کے لیے اُس مخصوص بصیرت کی ابتدا کی جو ہمیں اکثر امریکی ناولوں میں نظر آتی ہے۔ اس رویّہ یا بصیرت کو ہم ایک طرف مجرّد علامات و تصورات کی اور دوسری طرف سائیکی (نفس و شعور) کی پیچیدگیوں کی، ایک شدّت آمیز، پُر اسرار اور پرشگون نمائندگی سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ براؤن کی حقیقی، گو قبل از وقت، جدّت طرازی کو اُن اوصاف سے منسوب کیا جا سکتا ہے جن کو وہ خود ایک کامیاب ناول کے لیے ضروری سمجھتا تھا: "ذہن کی قوت" اور "عقل کی توانائی"۔۔۔ انہی اوصاف اور اپنی خالص ناول نویسانہ صلاحیت کی بدولت براؤن امریکی ناول کے آغاز میں ایک اہم مقام کا مستحق ہے۔ جیسا کہ میلکم کاؤلے نے لکھا ہے وہ اس تاریک رُومانی لہر کا موجد ہے جو امریکی روایت میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک ملتی ہے۔

براؤن کا ذہن کتابی تھا۔ چنانچہ وائی لینڈ میں وہ اثرات جھلکتے ہیں جو اس ذہنیت کا باعث بنے۔ اپنے عہد کی ریڈیکل روح اُسے بڑی دلکش نظر آتی تھی اور وہ اس کی طرف کھنچتا تھا۔ فرانسس کے فلسفے اور سیاسی نظریوں سے وہ کم سنی ہی میں آگاہ ہو چکا تھا۔ اس کے خیالات وعقائد کی تشکیل میں جو کمی رہ گئی تھی اُسے GODWIN کی "سیاسی عدل (۱۷۹۳)" اور ——— WOLLSTONECRAFT کی "عورتوں کے حقوق (۱۷۹۲)" نے پورا کر دیا۔ چنانچہ اس کی کتابوں پر گاڈون کے ناول CALEB WILLIAM (۱۷۹۴) کی بڑی گہری چھاپ ملتی ہے۔ اُس نے انگریزی، یونانی اور رومن مصنفوں کا بھی کثرت سے مطالعہ کیا۔ حالانکہ یونانی اور رومن مصنفوں کے مفہوم کا بڑا سطحی ادراک اُس کو ہے۔ اُس نے رچرڈسن کے جذباتی ناول مسز ریڈ کلف، کے گاتھک ناول اور بیج اور ہال کرافٹ کے نام نہاد نظریاتی ناول بھی بڑے غور سے پڑھے ہیں۔ چنانچہ روسو کی تہذیب اور رومانی جرمنی کے شاعرانہ اسرار وائی لینڈ گھرانے کے دیہاتی مسکن میں رچے بسے ہوئے ہیں۔ حالانکہ یہ جگہ امریکہ میں دریائے SCHVYLKILL پر واقع ہے۔

وائی لینڈ کی کہانی رچرڈسن کے انداز میں ایک عورت کے طویل خط

یا یادداشت کی شکل میں بیان کی گئی ہے۔ حادثات کی شدت اور ہیبت سے عورت کے ہاتھ کانپنے لگتے ہیں۔ لیکن اُسے تو یہ واقعات بیان کرنے ہیں کیونکہ حق گوئی اُس کا فرض ہے اور اخلاقی سبق دینا اُس کی ذمہ داری۔ اس عورت کا نام کلیرا وائی لینڈ ہے۔ وہ کتاب کے بدنصیب ہیرو کی بہن ہے وہ خط میں بتاتی ہے کہ کس طرح ان کا باپ جرمنی سے ہجرت کر کے امریکہ آیا اور اپنے لیے فلاڈلفیا کے نواح میں ایک چھوٹی سی زمینداری حاصل کر لی اور آرام سے رہنے لگا۔ کچھ عرصے بعد اُس پر مذہبی جنون کا غلبہ ہوا۔ چنانچہ اُس نے گھر کے نزدیک ہی دریائے سکائیل کیل کے ساحل سے ہٹ کر ایک پہاڑی پر نوکلاسیکی ساخت کا ایک خوبصورت سا معبد تعمیر کروایا۔ وہ دوپہر اور آدھی رات کو اس معبد میں عبادت کرنے جاتا۔ ایک رات گھر والوں کو معبد میں تیز روشنی نکلتی نظر آئی۔ لڑکے بھاگے ہوئے گئے تو بوڑھا وائی لینڈ مردہ پڑا تھا۔ کسی نامعلوم شخص نے اُسے قتل کر کے اس کے کپڑوں میں آگ لگا دی تھی یا پھر یہ آگ خود بخود لگ گئی تھی۔

نوجوان وائی لینڈ اپنی بیوی کیتھرین، اپنی بہن اور اپنی بیوی کے بھائی PLEHEL کے ساتھ دیہات کے اُس پُرفضا اور پُرسکون ماحول میں خوش

خوش زندگی بسر کرتا ہے۔ یہ لوگ اپنا سارا وقت مطالعہ، موسیقی، فلسفیانہ گفتگوؤں اور کھیل تماشوں میں صرف کرتے ہیں۔ وائی لینڈ پہ کالون ازم کا ہلکا سا اثر ہے اور اس کے باعث اُن کے مباحثوں اور مکالموں میں تھوڑی بہت گہرائی آجاتی ہے۔ PLEYEL کی زندہ دلی سے اُن کی محفل میں شگفتگی آتی ہے کیونکہ اُس کی باتوں میں عہد آگہی ENLIGHTENMENT کا شگفتہ تشکک ملتا ہے خواتین بڑی ذہین اور ذکی الحس ہیں اور اُن کی موجودگی سے ماحول حسین اور خوش گوار ہو جاتا ہے۔

تب ناول کا حقیقی ہیرو یا ہیرو ولین نمودار ہوتا ہے۔ سرگذشت لکھنے والی خاتون یہاں پہنچ کر اپنے جذبات پر قابو نہیں پا سکتی۔ وہ بے اختیار چیخ اٹھتی ہے ـــــ "اے سب سے مہلک انسان! تیری صورت یاد کرتی ہوں تو میرا خون جم جاتا ہے اور میری انگلیاں سُن ہو جاتی ہیں ـــــ" اور وہ کارون کا سراپا کھینچتی ہے جس کی لڑکھڑاتی چال سے ابتدا میں تو یہ خیال گزرتا ہے کہ وہ کوئی دیہاتی گنوار ہوگا لیکن اُس کے اُداس اور پیلے چہرے اور دھنسی ہوئی آنکھوں سے اُس کے مردانہ اوصاف بہت جلد نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ان آنکھوں میں قیامت کی چمک اور دلکشی ہے اور آواز میں بلا کی شیرینی

ہے۔ ابدی رہ نوردی اور مبہم جوئی اُس کے گرد ہالہ کیے ہوئے ہیں اور اُس کی
شخصیت بڑی پُراسرار نظر آتی ہے۔ مگر اسی کے ساتھ اُسے دیکھ کر یہ
خیال بھی ذہن میں آتا ہے کہ تباہ و برباد ہونا اس کی قسمت میں لکھا ہے۔
اور انسان اس پر ترس کھانے لگتا ہے۔ یہ کردار مسز ریڈ کلف کے ناول
اٹلین کے کردار شدرونی سے بہت مشابہ ہے۔

کارون کو جانوروں کی بولی بولنے کا بڑا ملکہ ہے مگر وہاں کسی کو اس بات
کا علم نہیں ہے۔ اب وہ اپنے اس ہنر کا تجربہ ان لوگوں پر کرتا ہے۔ یہ پُر
اسرار آوازیں وائی لینڈ کے کان میں بھی پڑتی ہیں اور آہستہ آہستہ اُسے یہ
گمان ہونے لگتا ہے کہ اپنے باپ کی مانند اُس پر بھی مذہب کا جنون
طاری ہو رہا ہے۔ وہ ایک آواز سنتا ہے جو کارون کی آواز نہیں ہے
اور یہ سمجھتا ہے کہ یہ آوازِ غیب ہے جو اُس کو حکم دے رہی ہے کہ اپنی
بیوی اور بچوں کو قتل کر دے۔ چنانچہ وہ اپنی بیوی اور بچوں کو قتل کر دیتا ہے
براؤن نے اس حادثہ کی تائید میں پن سلوینیا کے ایک کاشتکار کا واقعہ
بیان کیا ہے جس نے اپنے گھر والوں کو ایسی ہی غلط فہمی میں قتل کر دیا تھا۔
اُس نے بعض شہادتوں سے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ جانوروں کی بولیاں

بولنے کا ملکہ انسان میں موجود ہے۔ دہیٹر نے وائی لینڈ پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ یہ کتاب دراصل مذہبی جنون کے خلاف ایک آوازِ احتجاج وطنز ہے۔ اور یہ درست ہے۔ کتاب کا وہ ٹکڑا جس میں وائی لینڈ میں قلب ماہیت ہوتی ہے اور اس کو "احکام خداوندی" ملتے ہیں "اپنی" عظیم و لطیف ہیبت ناکی" میں یونان کے المیہ شاہکاروں سے کسی طرح پست نہیں ہے۔ لیکن بدقسمتی سے اس جنون کے موضوع کا سارا تاثر براڈن کے ہاتھوں میں پہنچ کر بالکل ضائع ہو جاتا ہے کیونکہ ناول کے سٹیج پر زیادہ وقت کارون کے ساتھ کلیرا کے بھاگ جانے کا قصہ ہی کھیلا جاتا ہے اور اس ہنگامے میں جنون کا موضوع بالکل دب جاتا ہے۔

کارون پہلے تو کلیرا کی ملازمہ کو اپنی جنسی ہوس ناکی کا شکار بناتا ہے۔ تب اسی ہوس اور ناقابلِ ضبط جذبۂ جستجو کے تحت وہ چھپ چھپ کر کلیرا کی ڈائریاں پڑھتا ہے اور اس کی دوسری ذاتی چیزوں کو الٹ پلٹ کر دیکھتا ہے۔ وہ رات کے وقت بڑی بھیانک آوازیں نکالتا ہے۔ یہ آوازیں کلیرا کو زنا اور قتل کی دھمکیاں دیتی ہیں اور کلیرا سہم جاتی ہے۔ کلیرا پلیئل سے محبت کرتی ہے مگر کارون پلیئل کو اس سے بدظن کر دیتا ہے لیکن

ایک رات جب دیوانہ وائی لینڈ قید خانے سے مفرور ہو کر گھر آتا ہے اور احکامِ خداوندی کے تحت کلیرا کو قتل کرنے کو ہے، کارون اُسی غیبی آواز کے لہجے میں وائی لینڈ کو حکم دیتا ہے کہ وہ اس حرکت سے باز آ جائے اس طرح کلیرا کی جان بچ جاتی ہے۔ البتہ وائی لینڈ اپنے آپ کو چاقو مار کر ہلاک کر لیتا ہے۔ یہ وہی چاقو ہے جسے کلیرا اپنے پاس رکھے ہوئے تھی۔ تاکہ اگر کبھی کارون اُس کو فعلِ بد پر مجبور کرنا چاہے تو وہ اپنے آپ کو یا کارون کو اس چاقو سے ہلاک کر دے۔

کلیرا کی رائیں کارون کے بارے میں بڑی متضاد ہیں۔ وہ کارون کی طرف کھنچتی چلی جاتی ہے حالانکہ اُسے یہ شبہ بھی ہے کہ اسی شخص نے میرے بھائی کو دیوانہ بنایا اور اپنے بیوی بچوں کے قتل پر اُکسایا۔ چنانچہ کتاب کے آخری صفحات میں کارون ایک طویل تقریر کے ذریعہ کلیرا کو بڑی آسانی سے یہ یقین دلا دیتا ہے کہ اگر وہ مجرم ہے تو بڑا عالی دماغ اور نیک نیت مجرم ہے۔ درحقیقت اُس کے جرائم بڑے خفیف اور لائقِ درگزر ہیں۔ کیونکہ اُس کے مقاصد بڑے شریف بلکہ عظیم تھے۔ البتہ حصولِ مقاصد کے لئے اُسے بعض اوقات مجبوراً ایسے ذرائع اختیار کرنے پڑے جن میں

اصول سے انحراف پایا جاتا تھا۔ کلیرا کاروِن کے لاابالی پن ـــــ
BOHEMIANISM، اُس کی جذباتی بے راہ روی کو برداشت
کرنے پر آمادہ ہے اور جانوروں کی بولی بول کر اُس نے جو گُل کھلائے
اُن سے در گزر کرتی ہے۔ کیونکہ کلیرا کی رائے میں اُس کی یہ بداعمالیاں
سائنسی طریقہ کار سے مناسبت رکھتی ہیں اور اُن کے اعلیٰ مقاصد ہی اُن
کا جواز بنتے ہیں۔ رہے یہ اعلیٰ مقاصد، سو اُن میں انقلابی، اخلاقی اور بلند
سیاسی نصب العین کی جھلک ملتی ہے۔

ان بلند نصب العینوں کی نوعیت کا علم ہمیں ایک اور یادداشت
سے ہوتا ہے۔ یہ دستاویز بظاہر وائی لینڈ ہی کا ایک ٹکڑا ہے مگر پہلی
بار ۱۸۰۳ء میں کاروِن کی سرگزشت کے نام سے چھپی۔ اس سرگزشت کے
مطابق جانوروں کی بولی بولنے والا کاروِن آئرلینڈ کا باشندہ تھا۔ وہ جوان
ہوا تو لڈلو نامی ایک رئیس نے اُسے اپنی سرپرستی میں لے لیا۔ لڈلو اعتقاد
کے اعتبار سے انتہا پسند تھا اور ملک کی کسی انقلابی تحریک میں حصہ لیتا تھا۔ یہ
تحریک رومن کیتھولک پادریوں کی ایک تنظیم سے بہت مشابہت رکھتی تھی
یہ تنظیم انقلاب فرانس سے بیشتر یورپ میں خفیہ طور پہ کام کرتی تھی اور کلیسا میں

کافی مقبول تھی۔ براؤن بھی اس تحریک کو پسند کرتا تھا۔ لڈلو جرمنی کے مشہور فلسفی نیتشے کی مانند مطلق العنانی اور آزادروی کا قائل تھا۔ چنانچہ وہ اپنے شاگرد کارون کو بھی اخلاقی بے راہ روی کا سبق دیتا ہے۔ روزانہ کے امور میں من مانی کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام کے تمام عقائد اور اداروں سے نفرت کرنا سکھاتا ہے۔ اور چند سال تک "مشقت، تمنا اور تفکر" کی زندگی گزارنے کا مشورہ دیتا ہے جس کے بعد وہ "ٹوٹ پونجیہ دماغوں" سے اوپر پرواز کر سکے گا۔ اس میں "الوہی اوصاف" پیدا ہو جائیں گے اور وہ بنی نوع انسان کی قسمت کا فیصلہ کر سکے گا۔ خیالی محل بنانے والے یہ دونوں بدمعاش ——— لڈلو اور کارون ——— جنہیں براؤن کے ذہن نے تخلیق کیا، گاڈون کے تصورات کا ایک ترمیم شدہ عکس ہیں براؤن نے گاڈون کے اسلوب، اس کے گاتھک تاثرات، اس کی بلاغت اور اس کے مفلوک الحال شاگرد و بدمعاش اُستاد کے موضوع سے بہت کچھ اخذ کیا ہے۔ البتہ براؤن نے اس میں دو ایک باتوں کا اضافہ کر دیا مثلاً کتاب کا خیالی رنگ، اس کی عالی دماغی اور جس طرح کلیرا جیسی بے گناہ لڑکی کو ایک ذہین و طباع بدمعاش بڑی بے رحمی سے اپنا تختۂ مشق بناتا ہے۔ اس پر دبا دبا اظہار ناپسندیدگی۔ پو، ہاتھورن اور جیمز نے اس یادداشت کے اصل مفہوم

میں تو تبدیلی نہیں کی لیکن اس کی تفصیلات کو بدل کر اسے خوب خوب استعمال کیا ہے۔

براؤن کی شخصیت کے بھی کئی رُخ ہیں۔ انسان دوست براؤن کارون اور لڈلو کی مذمت تو ضرور کرتا ہے مگر ان کرداروں کو وہ بے حد پسند بھی کرتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ وہ قاری جن کے دل میں اُبال آتا ہے اور جن میں غور و فکر کی قوت موجود ہے، وہ ان کرداروں میں دلکشی محسوس کریں گے اور مصنف کی اس رائے سے اتفاق کریں گے کہ ناول کے موضوعات منتخب کرنے میں سب سے اہم نکتہ کردار کا حُسنِ سیرت نہیں ہے بلکہ جس چیز کا سب سے زیادہ خیال رکھنا چاہیئے وہ کرداروں کے دماغ کی رفعت، فطانت اور عظمت ہے اور یہ کہ اُنہوں نے اپنی ان صلاحیتوں کا اظہار کس طرح کیا ہے۔ بڑے مقاصد کی تکمیل کے لئے بھی بڑی مستعدی اور ذہنی قوت درکار ہوتی ہے اور اس کی نقش گری بہت مفید ہو سکتی ہے۔ افادیت میں کلام نہیں مگر اخلاقی ملحوظات سے قطع نظر، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ براؤن نے اپنے بدمعاش ہیروؤں میں اپنی ذات کا ایک جز داخل کر دیا ہے۔ ان بدمعاشوں میں ناول نگار کے چند اوصاف بھی نظر آتے ہیں۔ مثلاً کارون کو بچپن ہی میں یہ اندازہ ہو گیا کہ اس میں دوسروں کی

آوازوں اور حرکات و سکنات کی نقالی کرنے کی بڑی صلاحیت موجود ہے"
اسی طرح ان بدمعاشوں میں تحقیق و تجسس کا بے پناہ شوق بھی پایا جاتا ہے جس کے
باعث وہ بڑے بے رحم اور بے درد ناظر نظر آتے ہیں۔ وہ تعوف بگھارنے
اور سوانگ بھرنے میں بھی کمال رکھتے ہیں۔

براؤن کا دوسرا ناول (جو وائی لینڈ سے اہمیت میں کم ہے) ایڈگر ہنٹلے
(ADGAR HUNTLY) ہے۔ اسے پڑھ کر طبیعت میں بڑا ہیجان اٹھتا ہے
اس کتاب میں بھی براؤن نے عمل کی سرعت کو غیر معمولی نفسیاتی کیفیات،
فلسفانہ تاثرات اور ایک آسیب زدہ فضائے شبانہ سے ملا دیا ہے۔ دیباچے
میں گاتھک ناولوں اور ان کے یورپی محلات، پادریوں اور زمین دوز مجلسوں
سے اپنی ناخوشی کا اظہار کرتا ہے اور اعلان کرتا ہے کہ وہ خالص دیسی مواد
استعمال کرے گا۔ مگر تاثر میں کوئی کمی نہ آنے دے گا۔ ایڈگر ہنٹلے کسی حد تک
ایک جاسوسی کہانی ہے کیونکہ پوری کتاب میں اصل سوال یہ ہے کہ ہنٹلے
کے دوست والڈ گریو کو کس نے قتل کیا۔ براؤن کا ناول دو حصوں میں بٹا ہوا
ہے اور دونوں حصوں کا جوڑ بہت ڈھیلا ہے۔ پہلا حصہ نسبتاً کم دلچسپ ہے
اس حصے میں CLITHERO کی ابتدائی زندگی کے حالات بیان کئے گئے ہیں

یہ شخص کاروں سے ملتا جلتا ہے البتہ وہ کاروں کی ذہنی لیاقتوں سے محروم ہے۔ یہ شخص بھی آئرلینڈ کا باشندہ ہے اور ایک حادثۂ قتل کے بعد امریکہ بھاگ آتا ہے۔ (اس کتاب سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ آئرلینڈ بدمعاشوں کا اڈا ہے) کلائیتھرو بے گناہ ہے مگر اس حادثے کا اس پر ایسا اثر ہوتا ہے کہ وہ پاگل ہو جاتا ہے۔ وہ نیند میں چلتا ہے۔ گاؤں گاؤں گھومتا پھرتا ہے غاروں میں پناہ لیتا ہے اور روتا ہے۔ اور یہ سب کچھ محض اُس کے قیاس کا کرشمہ ہے۔ ہنٹلے بھی نیند میں چلنے لگتا ہے مصنف کی یہ ترکیب بڑی اثرانگیز ہے اور اس سے اُس نے خوب کام لیا ہے۔ کتاب کے دوسرے حصے میں ہنٹلے کے وہ تجربات وہ مہمیں ہیں جن کو وہ کلائیتھرو کی جستجو میں سرانجام دیتا ہے۔ اس حصے میں بعض مناظر ایسے مہیب ہیں کہ بدن کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں ـــ کہیں جنگلی درندوں سے مڈبھیڑیں ہوتی ہیں۔ کہیں ریڈ انڈین قبیلوں سے خونی مقابلے ہوتے ہیں۔ عرض خوف، دہشت اور ہیبت کا پورا ماحول بڑی سچائی سے پیش کیا گیا ہے اور داستان کا زور بعض واضح ناممکنات کے باعث بھی ٹوٹنے نہیں پاتا۔ کوپر نے "جاسوس" کے دیباچے میں ہنٹلے کے غار کے اندر چیتے اور ریڈ انڈینوں سے خوں ریز مقابلے کا مذاق اڑایا

ہے حالانکہ کوپر دائی لینڈ کا بڑا مداح ہے۔ لیکن حیرت ہے کہ خود کوپر
کے یہاں بھی بالکل ایسے ہی مناظر ملتے ہیں اور اس میں ذرہ برابر شبہ نہیں
کہ LEATHER STOCKING کے مصنّف نے براؤن کی تحریروں سے
استفادہ کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ابتدائی امریکی ادب کی تاریخ میں
اس منظر سے زیادہ طبع زاد اور اثر انگیز منظر کسی دوسرے مصنف کی تحریر
میں نہیں مل سکتا۔ اس حقیقت کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب ہم براؤن
کی اس کتاب کا مقابلہ پو کی THE PIT & THE PENDULUM سے
کرتے ہیں۔ براؤن کی کتاب میں ہنٹلے ایک غار کی تہ میں خواب سے بیدار
ہوتا ہے اور اندھیرے کی وجہ سے یہ فیصلہ نہیں کر سکتا کہ دراصل وہ ہے
کہاں پر۔ اسی قسم کا ایک حادثہ پو کی تصنیف میں بھی ملتا ہے۔ ایڈگر ہنٹلے
کی سیٹنگ دور افتادہ فارموں، اونچی نیچی پہاڑیوں، سرسبز وادیوں اور جنگلوں
تیز رو چشموں، دلدلوں، غاروں، کھاڑیوں، طوفانوں اور آندھیوں، پوشیدہ
رہ گزاروں اور انڈین پناہ گاہوں میں ہوتی ہے۔ چنانچہ براؤن بجا طور پر
یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ اُس کے ناول کی ویران فضا خالص امریکی ہے اس
سے مصنّف کے اس خیال کی صداقت بھی ثابت ہو جاتی ہے کہ "اگر کوئی

شخص خارجی چیزوں کا مطالعہ فقط اپنی آنکھوں سے کرے اور یورپی نمونوں کو فقط اپنے مذاق کی تہذیب کی خاطر استعمال کرے اور اپنے قصے کو منظر کے حقیقی اور عجوبہ پہلوؤں سے ہم آہنگ کرے تو وہ شخص کم از کم طبع زاد اور جدت طراز کہے جانے کا ضرور مستحق ہوگا۔"

براؤن جس وقت ایڈگر ہنٹلے کے دیباچے میں گاتھک رومان سے اپنی بے تعلقی کا اعلان کرتا ہے تو اس کی مراد بلاشبہ مسز ریڈکلف، مونک لیوس اور گوڈون جیسے مصنفوں کی تحریروں سے ہوتی ہے۔ ان مصنفوں کی تحریریں کم وبیش آرائشی اور پرتصنع ہوتی ہیں اور یہ دوسرے درجے کے مصنف ہیں حالانکہ بعض اوقات ان کے قصے بڑے پرتاثیر اور بڑے ہیجان خیز ہوتے ہیں۔ وائی لینڈ میں براؤن نے ان مصنفوں کی ٹیکنیک کہیں کہیں ضرور استعمال کی ہے۔ اسی طرح ہم ایڈورڈ ہنٹلے کو بھی اسی لحاظ سے گاتھک قصہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کا سارا لہجہ (TONE) گاتھک ہے۔ ہیبت حیرت اور دہشت سے یہاں بھی تاثر میں شدت پیدا کی گئی ہے۔ اس کا رنگ یہاں بھی چوکھا ہے اور اسی سے تاثر میں شدت پیدا کی گئی ہے یہاں بھی کرداروں کی غیر معمولی نفسیاتی کیفیات کو ابھارنے پر زور دیا گیا ہے البتہ

یہ تمام واقعات امریکہ کی دیہاتی اور مرغزاری فضا میں پیش آتے ہیں۔ اس سے گاتھک تاثر کی قدرے نفی ہو جاتی ہے۔

مروّجہ اصطلاح میں لفظ "گاتھک" کا اطلاق دیگر امریکی ناولوں پر بھی ہوتا ہے۔ مثلاً میلویل کی PIERRE اور فاکنر کی ABSALOM_ABSALOM کو بھی گاتھک کہا جاتا ہے۔ چنانچہ اب اس اصطلاح کا دائرہ مسز ریڈکلف کے قبیلے کی تصنیفات تک محدود نہیں رہا۔ بلکہ کافی وسیع ہو گیا ہے۔ اب جس تصنیف میں بھی دہشت وخونریزی، اسرار واستعجاب، مستبعد واقعات۔ (IMPROBABILITIES) روگی جذبات اور پیچیدہ ومبالغہ آمیز زبان موجود ہو اُسے گاتھک کہہ سکتے ہیں۔ یہ ایک مفید اصطلاح ہے مگر کبھی کبھی اسے میلوڈرامے سے گڈمڈ کر دیا جاتا ہے۔ اس لئے مناسب یہی ہے کہ میلوڈرامہ کو تعمیم اور گاتھک کو مخصوص مفہوم میں استعمال کیا جائے۔ گاتھک ناول ایلزبتھ کے عہد کے سٹیج اور میلوڈرامہ سے نکلا ہے اور بعد کی تخلیق ہے۔ چنانچہ تاریخی اور لسانی اعتبار سے گاتھک ناول کو ہم میلوڈرامہ ہی کی ایک ضمنی صنف کہہ سکتے ہیں۔

میلو ڈرامہ۔ براؤن کی مدح بطور حقیقت نگار کے کرنا، شہری زندگی

اور زرد و بخار کے جو نقشے اُس نے آرمنڈ اور آرتھر میلروین میں کھینچے ہیں اُن

کی تعریف کرنا، عورتوں کی ذکی الحسی سے اُس کی آگہی پر اظہارِ خوشنودگی کرنا

اور اُس کے سنسنی خیز اسرار و حادثات کو اگرچہ وہ بعید از قیاس ہوں تو اُن کی

مذمت کرنا ہمارے فنِ تنقید کی پُرانی ریت ہے اور یہ بات سمجھ میں بھی

آتی ہے کیونکہ براؤن حقیقت نگاری کے حق میں تھا اور اکثر اوقات اس

کی حقیقت نگاری بہت کامیاب ہے۔ یہ اصول بھی اپنی جگہ مسلّم اور ضروری

ہے کہ ناول کا دامن نقدیہ حقیقت نگاری سے ہمیشہ بندھا رہا ہے اور بندھا

رہے گا۔ بہر کیف پھر بھی یہ واقعہ ہے کہ براؤن کی تسانی اور میلوڈرامائی ہیئت

میں ہمیں وہ اوصاف نظر آتے ہیں جو بعد میں پو، ہاتھورن، میلویل، فاکنر اور

جیمز میں نمایاں ہوئے۔

پیرنگٹن نے اپنی تصنیف MAIN CURRENT OF AMERICAN THOUGHT

میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ براؤن کے ناولوں کی میلوڈرامایت دراصل وہ میل

ہے جس نے حقیقت نگاری کے خالص سونے کو کھوٹا کر دیا ہے۔ وہ اس میلو

ڈرامے کے اثر کی مذمت کرتا ہے اور اُسے اس بات کا رنج ہے کہ میلوڈرامے

میں پڑ کر امریکی فنکاروں نے نصف صدی تک امریکہ کے خالص دیسی فنِ ناول نویسی کی ترقی کو

مسخ کرنے" میں حصہ لیا۔ ظاہر ہے کہ ہیر نگٹن بھی امریکی ادب کے بیشتر نقادوں
کی مانند میلو ڈرامائی میلانات کو اخلاقیات اور سیاسیات میں رجعت پسندی
کی علامت سمجھتا ہے۔ حالانکہ دوستوسکی، کانرڈ اور جیمز نے اگر اپنے رجعت
پسندانہ عقائد میلو ڈرامہ کے ذریعہ ظاہر کیے تو ان سے پہلے یوری پیڈیز، مارلو
اور ڈکنس نے میلو ڈرامے ہی کو اپنے ترقی پسندانہ عقائد کے اظہار کا وسیلہ
بنایا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ اکثر لوگ میلو ڈرامے کے لفظ کو فقط بُرے معنی میں
یا ملامت آمیز مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ حالانکہ میلو ڈرامہ ایک نہایت
قدیم اور نہایت معزز صنف سخن ہے البتہ اس میں پستی کی گنجائش بہت ہے
امریکی ناول کو تو میلو ڈرامہ کے طریقۂ کار کو ذہن نشین کیے بغیر سمجھا ہی نہیں
جا سکتا۔

وائی لینڈ کی دنیا میلو ڈرامائی دنیا ہے۔ یہ تضادات کی دنیا ہے۔ اس میں
مانی کے فلسفہ نور و ظلمت کی ثنویت ملتی ہے۔ یہاں کے ولین میں اہرمنی خصوصیات
ہیں اور ہیرو میں الوہی اوصاف۔ یہاں کے افراد میں زمین آسمان کا فرق ہے
اور چیزیں الگ الگ خانوں میں بٹی ہوئی ہیں۔ یہ فرق مٹایا نہیں جا سکتا۔ البتہ
خوف و دہشت، ہیبت ناکی اور بھیانک پن، دلیری اور محبت یا موت

کے مافوق الفطرت تجربات کی بدولت ان سے گریز کیا جا سکتا ہے۔ عام میلوڈراموں کی مانند یہاں بھی ایک مظلوم شخصیت ملتی ہے جس کو بڑی بے دردی سے ستایا جاتا ہے۔ رسوم اور روایت کی پابندی بڑی شدت سے ہوتی ہے جس کی وجہ سے کھنچاؤ اور تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ وای لینڈ میں جذبات بھی رواج اور قاعدے کے مطابق ہوتے ہیں۔ یہ جذبات بڑے طاقتور مگر معدودے چند ہیں۔ کردار بھی دہشت اور مایوسی کی پستیوں سے اچانک مسرت اور شادمانی کی بلندیوں تک پہنچ جاتے ہیں۔ کتاب کی زبان بھی بے حد رسمی اور خطیبانہ ہے۔ یہ درست ہے کہ براؤن "اسے محبت ہو گئی" کی جگہ "وہ اُلفت کے زخم سے نہ بچ سکا" لکھتا ہے۔ لیکن یہ شکایت وہی کرے گا جس نے اصل نکتے کو نظر انداز کر دیا ہو۔ ایک پُر شکوہ خطیبانہ زبان، کلاسیکی رقص کے بھاؤں کی طرح کتاب کی جمالیاتی کفایت شعاری کے لئے مفید ہوتی ہے۔ جیسے مکالمے میں معقولیت۔ اسی لئے یہ اعتراض بھی ہے کہ براؤن کے کردار حقیقی نہیں ہوتے لیکن یہ اعتراض کرتے وقت ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ میلوڈرامائی طریقہ کار کا تقاضا ہی یہ ہے کہ کردار کسی حد تک مجرد و رسمی CONVENTIONALIZED ہوں تاکہ عمل کی انتہائیوں میں وہ انسان کم اور خیالات اور قوتوں کے تصادم

کا محور زیادہ نظر آئیں ۔ آخر میں ہمیں براؤن کی ایک بڑی ماڈرن خصوصیت

یہ ملتی ہے کہ وہ سیاست کو ایک میلو ڈراماٰئی عمل خیال کرتا ہے مگر وہ اس

تصور سے کام نہیں لے پاتا ۔ اس تصور سے ہاتھورن نے THE BLITH

میں خوب کام لیا ہے ۔ اور جیمز نے تو THE PRINCESS میں اسے عروج

پر پہنچایا ہے ۔ درحقیقت THE PRINCESS امریکہ کا واحد سیاسی میلو

ڈرامہ ہے جس کو دوستیوسکی، کونراڈ اور مارلو کے مقابلے میں پیش کیا جاسکتا

ہے ۔

براؤن صف اوّل کا اہل قلم نہیں ہے مگر امریکی ناول میں اس کا حصہ

کافی اہم ہے ۔ براؤن نے میلو ڈرامے کی صنف کو مقامی مواد اور مقامی ماحول

پر منطبق کیا ۔ اس سے میلو ڈرامے کے معیاری تاثرات میں ایک نیا رنگ

اور نئی اہمیت اُجاگر ہوئی ۔ اس طرح اُس نے میلو ڈرامے کی روح کو

امریکی بنایا ۔ مگر براؤن کا اس سے بھی بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے میلو

ڈرامے کے مختلف استعمال —— جمالیاتی، نفسیاتی اور عقلی —— نمایاں

کر دیئے ۔ اور میلو ڈرامے جیسی نسبتاً حقیر صنف ادب کا یہی وہ ہنرمندانہ

استعمال ہے جس میں امریکی ناول نویس دوسروں پر سبقت لے جاتے

ہیں۔ کیونکہ یہاں میلوڈرامے کا مقصد غیر محتاط اور سنسنی خیز واقعات کی نگارش سے بلند ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ ناول نویس میلوڈرامے کی تجریدیت سے مبالغہ آمیز فائدہ اٹھاتے ہیں۔ اور مذہبی، اخلاقی اور بعض اوقات سیاسی عقائد و تصورات کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کی خاطر میلوڈرامے کی اس صلاحیت سے بھی مستفید ہوتے ہیں جو اس میں مطلق اور ABSOLUTES AND ULTIMATES کو برسر کار لانے کی ملتی ہے۔ اس ادبی صنف میں ضدین و نقیضین کو ثابت کرنے کی جو صلاحیت پائی جاتی ہے، اس سے ہمارے ناول نویس طنزیات تخلیق کرنے کا کام لیتے ہیں میلوڈرامے میں شعور کے تاریک پہلوؤں کو نمایاں انداز میں اُجاگر کرنے کی صلاحیت بھی ہے۔ چنانچہ ہمارے ناول نویس اس سے پیچیدہ ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کو ابھارنے میں مدد لیتے ہیں اور نفسیاتی اور اخلاقی تجربہ کی خاطر نئے ڈرامائی مناظر تخلیق کرتے ہیں۔

میلوڈرامے کے ان مختلف استعمالوں کے باعث ہی ایک حد تک اس صنف ادب میں وہ بے ضابطگی اور بے جوڑپن پیدا ہوتا ہے جس کا ذکر پہلے باب میں کیا جا چکا ہے۔ مثلاً اکثر امریکی ناولوں میں جذبات

کی پیچیدگی ملتی ہے لیکن ان کے کردار اور واقعات آسان اور عام فہم ہوتے ہیں۔ میلو ڈرامے نے امریکی ناول نویسوں کو رسموں اور روایتوں کا ایک آسان سیٹ عطا کیا ہے۔ ہماری پوری ادبی تاریخ میں ان فراموش شدہ مصنفوں کے گھٹیا ناولوں کی افراط ہے جنہوں نے اس صنفِ سخن سے سنسنی پھیلانے اور جذباتیت دکھانے کے سوا اور کوئی کام نہیں لیا لیکن فقط یہ کہہ دینا کافی نہیں ہے کہ ہمارے عظیم ناول نویس مثلاً ہاتھورن، میلول، جیمز اور فاکنر نے جن کی تحریروں پر براؤن کے ناولوں کی پرچھائیں پڑی ہے ـــــ میلو ڈرامہ سے بلند ہو کر ہی بڑے المیہ یا طربیہ فن کار بنے بلکہ ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ وہ میلو ڈرامے کے مختلف استعمالوں کو جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے دریافت کرنے کے بعد ہی عظیم بنے۔ میلو ڈرامے کے ان استعمالوں کی وجہ ہی سے اس پیچیدہ فن کو عروج بھی ہوا۔ دوسرے لفظوں میں انہوں نے اپنے مخصوص انداز میں وہی کیا جو ان سے پیشتر سوفوکلیز اور دانتے سے شکسپیر تک شاعروں نے اور بالزاک اور ستاں دال سے ڈکنز اور کونراڈ تک ناول نویسوں نے کیا تھا۔

فن کی سب سے اعلیٰ صنف بلاشبہ ٹریجڈی ہے یا وہ سنجیدہ کامیڈی جو ٹریجڈی کی سرحدوں کو چھوتی ہے۔ مگر ٹریجڈی شاذ و نادر، وہ بھی نہایت موزوں حالات میں، میلوڈرامے کے آفاقی اور ابدی پس منظر سے آزاد ہوتی ہے۔ مثلاً کئی لحاظ سے یونانی ناٹک کے اکثر المیے درحقیقت میلوڈرامے ہی ہیں۔ ٹریجڈی تو میلوڈرامے کی گرفت سے اسی وقت بلند اور آزاد ہوتی ہے جب کوئی ممتاز اور بھرپور کردار معنی خیز انداز میں پلاٹ کی جدت پھرت سے ٹکر لیتا ہے۔ امریکی ناولوں میں نمایاں کردار تو بہت سے ملیں گے مگر ان کی شخصیتیں بڑی سپاٹ ہیں۔ اسی طرح جیمز، ڈرائیزر اور فاکنر کے ناولوں کے علاوہ امریکی ناولوں میں ممتاز اور بھرپور کرداروں کا بھی فقدان ہے۔

امریکی ادب میں میلوڈرامے کو جو ممتاز اور نمایاں حیثیت حاصل ہے اس کے شاید کئی اسباب ہیں۔ ان میں سے بعض اسباب کی طرف پہلے باب میں اشارہ کر دیا گیا ہے۔ یہاں ہم فقط یہ عرض کریں گے کہ ناول کو قدرتی زاویے سے دیکھنے کا میلان خانہ جنگی سے قبل کے مصنفوں کے مذہبی رجحانات کی ودیعت ہے۔ چونکہ "نیچرل" ناول اپنی روح اور مزاج

میں جبریت پسند سائنس سے بہت قریب ہے۔ اس لئے ہوا یہ کہ ایک نیا تخیل پیدا ہوا اور ابھرا، جو پرانے تخیل سے اساسی طور پر مختلف بھی تھا اور کئی معنی میں مشابہ بھی ـــــ کیونکہ دونوں تخیل انسانوں کا پیکر بطور ہیرو کے نہیں بناتے بلکہ اُسے سرکش، بے لگام، ہولناک اور متضاد قوتوں کا مارا ہوا اشکار سمجھتے ہیں۔

یہاں یہ اضافہ کر دینا بھی مناسب ہو گا کہ میلو ڈرامہ ان ادیبوں کے لئے موزوں ہوتا ہے جن کی جڑیں کسی تہذیب میں گہری نہیں ہوتیں اور جو اس تہذیب کو برتتے نہیں ہیں۔ امریکی ناول نویسوں کا میلان عقیدہ اور نفسیات کی طرف ہے۔ وہ بڑی سے بڑی عوامی تجریدات اور ذہن کے اندر کے خفیف سے خفیف تموجات کو جو ہر دم گریزاں رہتے ہیں بیان کرنے پر قادر ہوتے ہیں۔ لیکن اس سماجی تماشا گاہ پر اُن کی ذہنی گرفت مضبوط نہیں ہے۔ جہاں نظریات اور نفسیات کی ٹھوس نمائندگی ہوتی ہے اور جہاں ان کیفیتوں کی انسانی معنویت پوری طور پر جلوہ گر ہوتی ہے۔ انسانی تجربے کے یہی دھارے آپس میں مل کر کسی تہذیب کی تشکیل کرتے ہیں اور تب یہ تہذیب ایسے کا تانا بانا تیار کرتی ہے۔ اس کے

بغیر تو میلو ڈرامہ ہی پیدا ہو سکتا ہے جسے ہم ایک ایسے المیہ سے تعبیر کر سکتے ہیں جو خلا میں تخلیق کیا گیا ہو۔ المیے میں جو چیز معنویت اور اہمیت پیدا کرتی ہے وہ وہ مقاومت اور قوت مقابلہ ہے جو تہذیب اور اس کا نمائندہ ہیرو ان قوتوں کے روبرو پیش کرتے ہیں جو انسان کے قابو سے باہر ہوتی ہیں۔ یہ مقاومت فعال اور حرکی ہونی چاہیے تاکہ تجربے کے تضادات شکست کے عالم میں بھی انسانی آگہی کا سہارا لے سکیں یہ طاقت اخلاقی عمل کی آفاقی معنویت کی طاقت ہوتی ہے۔ یہ مقاومت وہ مقاومت نہیں ہے جو امریکی ناولوں میں نظر آتی ہے ــــــ نجی، مجہول و منفعل اور رواقی ــــــ البتہ اگر ان عناصر کی مقاومت نہ کی جائے اور انہیں من مانی کرنے کا موقع دیا جائے تو اس کے بھی چند فوائد ہیں۔ اچھا فن کار انہیں سے ایک دلکش داستان ترتیب دے سکتا ہے۔

کوپر کی اہمیت

فنی مور کوپر کے ناولوں کی قدر و قیمت کے بارے میں امریکی رائے عامہ کبھی یکساں نہیں رہی ہے۔ حالانکہ امریکہ سے باہر لوگ اُسے ہمیشہ امریکہ کا نہایت طبع زاد کلاسیکی صاحب قلم خیال کرتے رہے ہیں۔ ایک زمانے میں ہم کوپر کے بارے میں بڑے زود حس تھے جس طرح امریکی تہذیب کے بارے میں۔ اور مصیبت یہ تھی کہ کوپر ہمارا پہلا ممتاز اور قابل ذکر ادیب تھا۔ اس کی وجہ سے کوپر کو ایک مخصوص اہمیت حاصل ہو گئی تھی۔ چنانچہ امریکی ادب کی معیاری تاریخوں میں اس اہمیت کا اعتراف کیا جاتا تھا۔ ناقدین نے کوپر کے اسلوب کی خامیوں کی طرف اشارہ کیا ہے لیکن اُس کی تصنیفات کی (جو خشک بھی ہیں اور مرعوب کُن بھی) خوبیوں کو سراہا بھی ہے۔

کوُپر کی یہ مبالغہ آمیز قدر شناسی مارک ٹوین کی سمجھ میں کبھی نہ آئی بلکہ وہ اس پر جھنجھلا جاتا تھا۔ کوُپر کے بارے میں اختلاف رائے کی شدّت کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ ایک سرے پر مارک ٹوین ہے جو "فنی مور کوُپر کے ادبی جرائم" گنواتا ہے اور دوسرے سرے پر تھامس لونس بری، بریڈر میتھوز اور وِلکی کالنس ہیں جن کی منقبت نگاری کے نمونے مارک ٹوین نے اپنے مقالے میں دیئے ہیں۔ مارک ٹوین بڑا ٹھٹھے باز مزاح نگار تھا مگر اس مضمون میں اُس نے کوُپر پر بڑی سنجیدہ تنقید کی ہے البتہ اس تنقید کا دائرہ بہت محدود ہے۔ وِلکی کالنس کا خیال ہے کہ "امریکہ نے رُومانی ناول کی اقلیم میں اب تک جتنے اہل قلم پیدا کئے ہیں۔ کوُپر اُن سب میں بڑا ہے۔" اس کے برعکس مارک ٹوین اُن قانون شکنیوں کی فہرست پیش کرتا ہے جو کوُپر سے ادبی زندگی میں سرزد ہوئی ہیں۔ مارک ٹوین کہتا ہے کہ ادبی تخلیق کا ایک اہم قانون یہ ہے کہ "مُردہ لاشوں کی بجائے داستان کے تمام کردار جیتے جاگتے ہوں اور یہ کہ قاری زندہ اور مُردہ کرداروں میں تمیز کر سکے مگر DEERSLAYER TALE میں کوُپر نے اس نکتے کو نظر انداز کر دیا ہے۔" لیکن کوُپر کو ان دونوں انتہاؤں کے درمیان ایسے قاری بکثرت ملتے ہیں جو کوُپر کو بطور ایک داستان گو کے اور رُومان اور مہم کے قصّوں

کے مصنف کے بہت پسند کرتے ہیں۔ یہ لوگ اُس کی تحریروں سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور اُس کے ادبی جرائم کی ذرہ برابر پروا نہیں کرتے۔

ایسا ہی ایک قاری ڈی، ایچ لارنس ہے جو کوپر کو تفریح کے لئے پڑھتا ہے مگر اپنی تصنیف "امریکہ کے کلاسیکی ادب کا مطالعہ" میں لارنس نے فقط اُس لطف و مسرت کا تذکرہ نہیں کیا ہے جو اُسے کوپر کی کتابوں میں ملی ہے بلکہ اُس نے کوپر کی ادبی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ وہ کوپر کو امریکی ادب کے ہومر یا خالق اساطیر کا لقب دیتا ہے۔ کوپر کے قصوں کے کرداروں کو — نیٹی بمپو، چینگاچ گوک اور اُن کے رفیقوں —— کو وہ شاعرانہ تخیل کی نئی تخلیق قرار دیتا ہے۔ اُس کی رائے میں "امریکی سکاٹ" (کوپر) سروالٹر سکاٹ کے ویورلی ناولوں سے متاثر ہوا ہے۔ اس کے باوجود کوپر طبع زاد فن کار ہے اور اُس کے حقیقی جانشین بل ورتھ ٹن — اور — سٹیونسن نہیں ہیں بلکہ میلویل جیسے ناول نویس ہیں۔ لوگوں نے لارنس کی رائے کا احترام اس وجہ سے اور زیادہ کیا کہ وہ کوپر کے ثناخوانوں میں سے نہ تھا بلکہ مارک ٹوین نے کوپر پر جو الزامات لگائے تھے لارنس اُن سے اتفاق کرتا تھا۔ اُس کی دلیل یہ تھی کہ مارک ٹوین کے سب الزامات درست ہیں مگر یہ کتنی بڑی بات ہے کہ ادبی نقائص اور

لغویات کی اسی ابتری سے انسانی زندگی اور اُس کی معنویت کا ایک ایسا طبع زاد تصور اُبھاگر ہوتا ہے جو آگے چل کر امریکی مصنّفوں کے ناولوں میں بار بار اپنی جھلک دکھاتا ہے اور اس عکاسی سے خود مارک ٹوین کی تصنیف ــــ HUCKLEBURRY FINN بھی محفوظ نہیں ہے۔

کوپر نے تیس سے زیادہ ناول لکھے ہیں جن میں ادبی "جرائم" موجود ہیں۔ ان میں کوئی ایک ناول بھی ایسا نہیں ہے جس میں مصنّف نے بازی گروں کے سے کرتب نہ دکھائے ہوں جو خشک اور بے رس خطابت سے پاک ہو، جس میں بے جان اور بے انتہ فہرست بازی کا طومار نہ باندھا گیا ہو۔ کوپر میں ایک سچے ناول نویس کی بعض خوبیاں پائی جاتی ہیں مگر اُس کے اکثر اوصاف رُومان نویس کے ہیں۔ عام طور پر کوپر مار دھاڑ کے مناظر یا وہ مناظر جن میں شدّت ہو بڑی خوبی سے بیان کرتا ہے۔ کمین گاہوں میں گھات تاک، دست بدست جنگ، فرار و تعاقب اور جنگل کے اندر پیش آنے والے میلوڈرامائی واقعات کے بیان میں کوپر اپنا جواب نہیں رکھتا۔ رات کے پُراسرار اندھیرے کی ہیبت کو بھی وہ اچھی طرح بیان کرتا ہے۔ امریکہ کے جنگلوں، دُور تک پھیلے ہوئے گیاہستانوں اور سمندر کی وسعتوں کا منظر اُس سے بہتر کسی نے

نہیں کھینچا ہے ۔ وہ وینس کی گلیوں میں چھپے ہوئے پیشہ ور قاتلوں کا نقشہ کھینچ
سکتا ہے، جیسے THE BRAVO میں ۔ جرمنی کے ایک قدیم رومن کھنڈر میں
جوگی کے بھیس میں رہنے والے شہزادے کا سراغ لگا سکتا ہے، جان پال
جونس کے ہمراہ بحر شمالی کے طوفان میں ایک انگریز جنگی جہاز سے چپکے سے
بچ کر نکل سکتا ہے ۔ وہ ہمیں جارج واشنگٹن کی ایک ہلکی سی جھلک بھی ایک
پہاڑی کیبن کی کھڑکی میں سے رات کے وقت دکھا سکتا ہے (THE SPY)
اور ان سب سے بڑھ کر اس کا ہیرو نیٹی بمپو (NATTY BUMPO) ہے جس
کو وہ جنگلوں، جھیلوں، گیاہستانوں اور پہاڑوں میں لئے لئے پھرتا ہے ۔

اس کی کردار نگاری اور افسانہ بافی دونوں عام طور پر کمزور اور غیر اطمینان
بخش ہوتی ہیں ۔ کردار نگاری میں وہ یہ غلطی کرتا ہے کہ وہ لوگوں کے اطوار و
عادات کی بجائے ان کی تمیز داری کا ذکر کرتا ہے اور ان کے اخلاق کی
بجائے حسن اطوار پر فیصلے صادر کرتا ہے ۔ اس کے کردار بالخصوص عورتیں
لکڑی کے بنے ہوتے ہیں ۔ وہ مکانوں، گاڑیوں اور شہروں کی چھوٹی سے
چھوٹی چیز کو بھی بڑی تفصیل سے بیان کرتا ہے لیکن اس کی یہ تفصیل نگاری
بڑی پراگندہ اور بے جان ہوتی ہے بشرطیکہ درمیان میں کسی سازش یا مار

پریٹ کی وجہ سے پورا منظر ہی متحرک نہ ہو جائے۔ اُس کی سیٹنگ ایسی نہیں ہوتی جو بڑھ کر تمام واقعات کو اپنی آغوش میں سمیٹ لے۔ حالانکہ ایک باربط ناول میں سیٹنگ ایسی ہی ہونی چاہیئے۔

کوُپر کے ناول فقط ٹیکنیک ہی کے اعتبار سے منتشر اور غیر مرتب نہیں ہیں۔ جس تہذیب کی وہ نقاشی کرتا ہے وہ بھی منتشر اور غیر مرتب تھی۔ مگر جس زمانے اور جس ماحول میں کوپر نے یہ ناول لکھے تھے اُن میں یہ باتیں ناگزیر تھیں جیسا کہ یوروِنٹرز (YVOR WINTERS) کہتا ہے "کوُپر کی تحریریں الگ الگ اجزا کا ایک انبار ہیں —— لیکن یہ منتشر اجزا دراصل ایک تہذیب کے اجزا ہیں۔" یہ تحریریں کم سے کم اس لحاظ سے ضرور ایک تہذیب کے منتشر اجزا ہیں کہ بعد کے ادیبوں کو ان میں امریکی تہذیب کے خدوخال مل گئے اور امریکی زندگی کو سمجھنے اور اُس کی نمائندگی کرنے کے بعض نظریاتی اور جمالیاتی طریقے بھی معلوم ہو گئے۔ اگر کوُپر بحیثیت فن کار کے ثانوی اہمیت رکھتا ہے تو تہذیب کے خالق اور نقاد کی حیثیت سے اُس کا رُتبہ بہت بلند ہے۔ اپنے ناولوں اور دوسری تحریروں میں وہ امریکی حالات کا تجزیہ بھی کرتا ہے اور اُن کے رنگین محل بھی بناتا ہے۔ اُس

کے ذہن کے کسی گوشے میں یہ خیال ہمیشہ موجود رہتا تھا کہ اُس کا ہر ناول
"ابنائے وطن کے نام ایک خط" ہے (یورپی اور امریکی تہذیب کے فرق
پر اُس کے ایک مضمون کا عنوان بھی یہی ہے) وہ اپنے ملک کا ترجمان بھی
بننا چاہتا تھا اور سخت ترین نقاد و نکتہ چیں بھی۔ اپنے ناولوں کو وہ قومی
اور ملکی خدمات سے تعبیر کرتا تھا۔

کوپر امریکی ناول کے بنیادی رجحانات اور تضادات کی تشکیل میں
بہت کامیاب ہوا۔ اس وجہ سے کہ اُس نے اس کام کو اپنا قومی اور وطنی
فریضہ سمجھ کر کیا۔ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ ان متقدمین میں تھا، جنہوں
نے سب سے پہلے اس کی کوشش کی۔ یہ رجحانات اور تضادات ہمیں فقط
کوپر کے ناولوں ہی میں نہیں ملتے بلکہ نصیحت آمیز تہذیبی مطالعوں مثلاً
امریکیوں کے تصورات (NATIONS OF THE AMERICANS) میں
بھی پائے جاتے ہیں۔ لیکن کوپر کے دو نمائندہ ناولوں —— شیطان
کا انگوٹھا (SATANSTOE) اور گیاہستان (THE PRAIRIE) ——
میں یہ رجحانات اور تضادات خصوصیت سے بہت نمایاں ہیں۔ لہٰذا ہم یہاں
انہی دو تصنیفوں سے بحث کریں گے۔

شیطان کا انگوٹھا

یہ ناول ۱۸۴۵ء میں شائع ہوا تھا۔ کوپر نے یہ ناول تین جلدوں میں لکھا۔ پہلی جلد شیطان کا انگوٹھا کے نام سے شائع ہوئی۔ دوسری جلد زنجیر بردار (THE CHAIN BEARER) کے نام سے۔ یہ اشارہ تھا اس زنجیر سے جو زمین کی پیمائش کرنے والے استعمال کرتے ہیں۔ اور تیسری جلد کا عنوان تھا سُرخ کھال والے (THE RED SKINS)۔ ۱۸۴۰ء کے قریب امریکہ میں زمین کی لگان کے خلاف ایک تحریک شروع ہوئی تھی۔ اس تحریک کا مقصد ویسٹ چسٹر اور وادیٔ ہڈسن (ریاست نیویارک) کی بڑی بڑی زمینداریوں کو ختم کرنا تھا۔ کوپر اس تحریک کے خلاف اور بڑی زمینداریوں کے حق میں تھا۔ چنانچہ ان ناولوں میں اُس نے اس تحریک کے خلاف احتجاج کیا تھا ان بڑی زمینداریوں اور زمیندار خاندانوں سے جمہوریت کو جو بیش سماجی اور تہذیبی فائدے پہنچتے تھے کوپر نے اپنے ناولوں میں اُنہی پر روشنی ڈالی ہے۔ چنانچہ اسی مقصد کے تحت وہ لٹل پیج (LITTLE PAGE) گھرانے کے حالات بیان کرتا ہے۔ "شیطان کا انگوٹھا" میں کوپر نے اُس خاندان کے اُس وقت کے حالات قلمبند کیے ہیں جب یہ خاندان شروع شروع میں

یہاں آباد ہوا تھا۔ چنانچہ مصنف نے دیباچہ میں لکھا ہے کہ اس ناول میں مسٹر کارنے لیئس کے بچپن، جوانی، محبت اور شادی وغیرہ کے" واقعات درج ہیں۔ دیباچہ پڑھنے سے تو ایسا محسوس ہوتا ہے گویا یہ کتاب فن تاریخ کا کوئی شاہکار ہے لیکن مصنف یہ کہہ کر ہماری حوصلہ افزائی بھی کرتا ہے کہ "ہم یہاں عورتوں اور مردوں کے متلون اور بے پناہ جذبات واحساسات اور قلبی کیفیات و واردات پر زور دیں گے نہ کہ فلسفیانہ محرکات پر جن سے مورخین کو دلچسپی ہوتی ہے۔"

ناول کا ماحول بہت دلکش مگر مضافاتی ہے اور کرداروں کے آداب اور قرینے بھی مضافاتی ہیں۔ اس کے علاوہ دریائے ہڈسن پر جس کی سطح سردیوں میں جم جاتی ہے گاڑی دوڑانے کا منظر بیان کیا گیا ہے اور یہ واقعہ نگاری کوپر کا شاہکار ہے۔ پھر ناول کے نوجوان ہیرو اور ہورانِ قبیلے کے درمیان شمالی نیو یارک کے ویرانوں میں ایک چھوٹی سی جھڑپ بھی بیان کی گئی ہے

ناول کے افراد ٹائپ ہیں۔ جیسن نیو کومی مشرقی ساحل کا ایک سکول ٹیچر ہے جو پاکبازی کا بڑا مدعی ہے۔ اس کردار میں کوپر نے وہ صفات رکھے ہیں جو عموماً نیو انگلینڈ (امریکہ کے شمال مشرقی ساحل) کے باشندوں

میں پائے جاتے تھے اور جن پر کوپر طنز کیا کرتا تھا۔ نیو کو بھی دلیر اور دیانتدار انسان ہے مگر ہے بڑا تنگ خیال، خودغرض اور مطلبی۔ وہ نہ زندگی کا احترام کرتا ہے نہ روایت اور رُتبے کا۔ اس ٹائپ سے موازنہ کرنے کی غرض سے کوپر ہمارا تعارف تین مختلف سماجی طبقوں کے افراد سے کراتا ہے۔

اوّل ویسٹ چسٹر کے رئیس ہیں۔ ان کی نمائندگی لٹل پیج کا خاندان کرتا ہے اسی گھرانے میں کورنی نامی ایک لڑکا ۱۸۳۷ء میں پیدا ہوتا ہے۔ یہ ولادت خاندانی محل میں ہوتی ہے جس کا نام "شیطان کا انگوٹھا" ہے۔ یہ لوگ برطانوی نژاد ہیں اور ان کے طور طریقے اور جذبات و احساسات روایتی نوابوں کے سے ہیں۔ وہ اپنے مکانوں، اپنے باغوں اور اپنے حبشی ملازمین سے محبت کرتے ہیں۔ وہ سچے دل سے برطانوی تاج کے وفادار ہیں نیو انگلینڈ کے باشندوں کے مقابلے میں یہ لوگ بڑے خوش باش اور زندہ دل ہیں۔ اُن کا پادری عزت مآب مسٹر وارڈن بھی مُرغوں کی لڑائی دیکھنے جاتا ہے۔ وہ شراب کا بھی رسیا ہے اور نوجوانوں کی تفریحوں میں شریک ہوتا ہے۔ دوسرے راک لینڈ تعلقہ کے نواب ہیں جو ہالینڈ اور امریکہ کے میل سے بنے ہیں۔ وان واکن برگ کا خاندان لٹل پیج خاندان ہی کی

سی زندگی گزارتا ہے۔ مگر بڑا اٹس ہے۔ چھوٹی چھوٹی تفصیلات کی بھی فکر کرتا رہتا ہے۔ البتہ کبھی کبھی جب شراب نوشی کا دورہ پڑتا ہے تو یہ خاندان اعتدال اور توازن کی قطعاً پروا نہیں کرتا۔ اس خاندان میں مہم جوئی اور زور آزمائی کی صلاحیت بھی ہے۔ تیسرے تعلقہ البنی کے رئیس ہیں۔ ان کی نمائندگی گرٹ ٹن آئیک کرتا ہے۔ یہ خاندان بھی ٹن ہیچ اور وان برگ خاندان سے مشابہ ہے البتہ سرحد سے قریب ہونے کے باعث اس خاندان کے لوگ زرا زیادہ کھرّے اور زیادہ جاہل ہیں۔

امریکی نوآبادیات میں انگریزی سپاہی کی نمائندگی بل سٹروڈ —— (BULSTRODE) کرتا ہے۔ وہ ہوشیار ہے، امیر ہے اور مردانہ صفات رکھتا ہے۔ دراصل وہ ایک مثالی انگریز ہے البتہ اُس میں امریکنوں کی سی نکتہ رسی اور باریک بینی نہیں پائی جاتی جبھی تو وہ یہ سمجھنے سے قاصر ہے کہ ناول کی ہیروئن اینیک موردانٹ (ANNEKE MORDAUNT) نے اُسے کیوں رد کر دیا۔ (کوپر کو اصرار ہے کہ ہم اُس کی ہیروئن کے نام کا تلفظ "اونا کے" کریں) اونا کے کوپر کی اُن گنتی کی چند ہیروئنوں میں سے ہے جس میں زندگی کی کوئی چنگاری ملتی ہے —— وہ جاذب نظر ہے، پاکباز ہے، شرمیلی ہے اور شوق کی

مناسب حدت رکھتی ہے۔ اُس کی زبان سے محبت کے کلمات نکلوانا آسان نہیں ہے۔ اس کے لئے کوپر کو ہیرو اور ہیروئن کو ایک چوبی قلعہ میں محصور کرنا پڑتا ہے۔ ہوران قبیلے کے لوگ حملے پر حملے کر رہے ہیں اور جب صورت بہت نازک ہو جاتی ہے تب کہیں ہماری ہیروئن ہیرو سے محبت کا اظہار کرتی ہے۔

شیطان کے انگوٹھے میں شہر نیو یارک کے شرفا کی طرز معاشرت کا بھی نقشہ کھینچا گیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انقلاب آزادی سے پیشتر اس شہر کا انداز بود و ماند کیسا تھا۔ مثلاً ایک مقام پر شوقیہ ڈرامہ کھیلنے والوں کا بیان دیا گیا ہے۔ بل سٹروڈ اس تفریحی اداکاری میں سب پر سبقت لے جاتا ہے لیکن اُس کا برطانوی مزاج یہ نہیں بھانپ سکتا کہ ہیروئن اونا کے اس کی ان حرکتوں کو نہیں سراہتی اور اس ناپسندیدگی کا اظہار وہ اپنی خاموشی سے کرتی ہے۔ نیو یارک میں ہمارے ناول کے نوجوان حبشیوں کا ایک تفریحی میلہ بھی دیکھتے ہیں اور اپنے اپنے ذوق کے مطابق اُسے پسند یا ناپسند کرتے ہیں۔ لیکن یہاں پہنچ کر مصنف ایک ایسی فاش غلطی کرتا ہے جو معاف نہیں کی جا سکتی ——— وہ قاری کو میلہ دکھاتا نہیں بلکہ اُس کا حال

بیان کرتا ہے۔

میں نے شیطان کے انگوٹھے کے کرداروں اور اُن کے طبقاتی مدارج کو اگر اتنا طول دیا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ خود کوُپر ان سے بڑی اُلفت کرتا ہے اور تصنیف کے انہی پہلوؤں سے اُسے دلچسپی ہے۔ وہ اس طرزِ زندگی کی وکالت کرتا ہے جس میں اس قسم کے لوگوں کا وجود ممکن ہے۔ وہ ان کے آداب معاشرت کو اُجاگر کرتا ہے۔ اور اُن میں عزت اور فرض کا جو اشرافی احساس پایا جاتا ہے اُس کی ثنا خوانی کرتا ہے۔ ناول کا پلاٹ بہت کمزور ہے۔ وہ نٹی بیج خاندان کے لوگوں کو خاندان کے مستقبل پر غور کرنے اور اپنا فرض پورا کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ اس مقصد کے تحت کورنی اور اُس کے رفقا جنگلوں اور پہاڑوں کی سختیاں برداشت کرتے ہیں۔ اور البنی کے شمال کے علاقے پر قبضہ کرتے ہیں۔ وہاں اُن کا مقابلہ ہوران قبیلہ کے لوگوں سے ہوتا ہے۔ کورنی انہیں شکست دیتا ہے اور الوکے کے ساتھ شادی کر کے وہیں بس جاتا ہے۔

کوُپر کو اُن دشواریوں کا احساس تھا جو امریکی ناول نویس کو اپنے ملک کے آداب و اخلاق کو ناول کے پیرائے میں بیان کرنے کے سلسلے میں پیش آتی ہیں

اپنی تصنیف "امریکیوں کے خیالات" میں اس نے "مواد کی کمی" کی شکایت کی ہے یہی شکایت کوپر سے پیشتر براک ڈن براؤن کو اور کوپر کے بعد ہاتھورن اور ہنری جیمز کو بھی تھی۔

"اس سرزمین پر خام مواد کا نام و نشان تک نہیں۔ حالانکہ یورپ میں اس چیز کی فراوانی ہے۔ یہاں ایسے تاریخی واقعات نہیں ملتے جن سے مورخ فائدہ اٹھا سکے۔ ایسی حماقتیں نہیں ملتیں جن سے طنز نگار استفادہ کر سکے۔ ایسے آداب موجود نہیں جو ڈرامہ نویس کے کام آسکیں۔ پرانی داستانیں نہیں جن کی مدد سے رومان نویس اپنا ناول تیار کرے۔ تہذیب و شائستگی کو شرمانے والے واقعات نہیں جو معلم اخلاق کے لیے سود مند ہوں۔ اور نہ شاعری کے دلکش لوازمات ہی ہیں۔"

اس کا خیال تھا کہ امریکی ادارے "جدت طرازیوں اور بو قلمونیوں" کے حق میں مفید نہیں ہیں۔ اسے یہی غم تھا کہ سب امریکیوں کا طرز عمل یکساں ہوتا ہے۔ اس وجہ سے ناول نویس کو ان کی زندگیوں میں ڈرامائی یا نفسیاتی دلچسپی کی کوئی چیز نہیں ملتی۔

کوپر آخر میں اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ امریکی مصنفوں کو داستان کے

نئے سوتے تلاش کرنے ہوں گے۔ کیونکہ وہ اُن چشموں سے دُور جا پڑا ہے،

جن سے یورپی مصنف سیراب ہوتے ہیں۔ اس کا ایک حل تو وہی تھا، جو کوپر

نے "شیطان کے انگوٹھے" میں پیش کیا یعنی قصہ کا جائے وقوع اور عہد وہ ہو

جس کے بارے میں کچھ نہ کچھ یقین سے کہا جا سکتا ہو۔ اور جہاں دیہی انگلستان

کی پرانی اور روائتی زندگی کی قدریں تھوڑی بہت محفوظ تھیں۔ لیکن دیہاتی آداب

اور طرزِ معاشرت سے متعلق جو ناول اس زمانے میں انگلستان میں لکھے گئے

"شیطان کا انگوٹھا" اُن کے مقابلے میں بہت حقیر ہے۔ اس کے بظاہر دو

سبب معلوم ہوتے ہیں۔

اوّل یہ کہ ۱۷۵۰ء میں بھی (جب کہ یہ قصہ شروع ہوتا ہے) امریکہ کے

زمینداروں اور رئیسوں کا رنگ اکھڑ چکا تھا۔

دوسرے یہ کہ کوپر کی آرزو تو یہ ضرور تھی کہ ٹل ہیج خاندان کی زندگی کی

صحیح صحیح نقاشی کرے مگر اس میں اس کام کی صلاحیت نہیں تھی۔

اس کے باوجود یہ ماننا پڑتا ہے کہ کوپر عمر کی اس منزل پر پہنچ کر بھی کافی

زندہ دل تھا اور لوگوں کے طور طریقوں، چال ڈھال، صورت شکل، بات چیت

کے انداز وغیرہ کا مطالعہ کر سکتا تھا۔

کوپر کے خیالات میں تضاد ہے۔ "شیطان کا انگوٹھا" میں اس تضاد کی طرف جا بجا اشارے تو ملتے ہیں البتہ اس تضاد کے بنیادی پہلو کہیں نمایاں نہیں ہوتے۔ حالانکہ یہ وہ تضاد ہے جو کوپر کی رومان نویسی کی شہ رگ ہے۔ ناول کے صحرائی ماحول کا تقاضا تو یہ ہے کہ نئی دنیا کا مثالی نوجوان جس کی قدریں روائتی معاشرے کی قدریں ہیں، اُن سرحدی علاقوں میں بھی اپنے آپ کو اجنبی اور بیگانہ محسوس نہیں کرے گا جہاں تمام سماجی قدریں بھلا دی جاتی ہیں اور اُن کی جگہ جنگل کے سخت گیر ضابطے نافذ ہوتے ہیں۔ ان ضابطوں کے مطابق ہر شخص کو شکار کا فن آنا چاہیئے۔ اُس کا ذاتی کردار بے داغ ہونا چاہیئے، قدرت سے اُس کو محبت کرنی چاہیئے اور مردانہ اوصاف کے علاوہ اُس کی زندگی جنسی آلودگیوں سے بالکل پاک ہونی چاہیئے۔ کوپر کے سب سے جاندار ہیرو —— نیٹی بمپو —— کا شعار یہی ہے۔ مگر کارنی تشل ہیچ اس سے مختلف ہے۔ یہ درست ہے کہ کارنی تشل ہیچ کے اشرافی اخلاق اور نیٹی بمپو کے روائتی ضابطوں میں رسمی مشابہت موجود ہے۔ دونوں مذہبی ہیں اور خاندانی قدروں کا احترام کرتے ہیں۔ لیکن کوپر کا ایک ہیرو معاشرے

کی پیداوار ہے اور دوسرا معاشرے کی سرحد پر آباد ہونے کے باوجود آخر کار معاشرے کے پورے تصوّر ہی سے انکار کرتا نظر آتا ہے۔

مختصر یہ کہ کوپر کی رائے میں امریکہ کے لئے یہی ضروری اور مناسب تھا کہ اُس کا ایک حصہ رجعت پسند ہو اور دوسرا بالکل نراجی۔ اُس کے رومانوں میں ہمیں جو توانائی ملتی ہے وہ اس کے مرکز فکر کے اسی سیاسی تضاد سے پیدا ہوتی ہے۔ چیزوں کی وہ جس انداز سے تشکیل کرتا ہے اور اپنے قلم کے زور سے وہ جس طرح واقعات اور اعمال کو دوبارہ زندہ کرتا ہے ان کا سرچشمہ بھی یہی ہے۔ اگر اس کے ناول کے بعض اجزا ماتمی ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اوصاف حیات کے لئے اُس نے جو علامتیں استعمال کیں وہ اُس کے عہد ہی میں تاریخی اعتبار سے فرسودہ ہو چکی تھیں۔ زمینداری کے خلاف قانون بن کر رہا اور ویسٹ چسٹر کی بڑی بڑی زمینداریاں ٹکڑوں میں بٹ گئیں۔ لہذا کسی پشتینی اور خاندانی اشرافیہ کی بقا کے امکانات ہی قریب قریب ختم ہو گئے۔ اور جب امریکہ کی سرحدیں الینی سے ہزاروں میل دور کیلیفورنیا اور بحرالکاہل کے ساحل تک پہنچ گئیں، تو نیٹی بمپو اور اُس کے رفقاء کے لئے گنجائش کہاں باقی رہتی۔ مگر ان تاریخی تبدیلیوں نے کوپر کے ذہن کے

بنیادی تضاد کو باطل نہیں کیا۔ چنانچہ وہ اب بھی موجود ہے۔ مثلاً روائتی معاشرے کی قدروں اور سرحدی علاقوں میں بسنے والے تنہا انسان کی قدروں کے مابین تضاد جس طرح کوپر کی فکر کا حصہ ہے اُسی طرح فاکنر کی فکر پر بھی حاوی ہے۔ کسی حد تک یہی تضاد میلویل اور مارک ٹوین کی تحریروں میں بھی ملتا ہے۔ مانا کہ کوپر کی سوچ بعض اوقات بڑی انوکھی ہوتی تھی لیکن اس کے باوجود یہ واقعہ ہے کہ اُس نے اپنے فکری تضاد سے بہت سے جمالیاتی کام لئے اور یہ تضاد اور تضاد کا جمالیاتی استعمال اُس کی انفرادی خصوصیت نہ تھے بلکہ امریکی تہذیب کی ساری اساس اسی پر قائم ہے۔

گیاہستان (THE PRAIRIE)

کوپر کے پانچ ناول ہیں جو عرف عام میں "چرمی موزے کے ناول" کہلاتے ہیں۔ ان میں پہلا ناول THE PIONEERS ہے جو ۱۸۲۳ء میں شائع ہوا۔ دوسرا THE LAST OF THE MOHICANS ہے جو ۱۸۲۶ء میں شائع ہوا۔ تیسرا THE PRAIRIE ہے جو ۱۸۲۷ء میں شائع ہوا۔ چوتھا THE PATHFINDER ہے جو ۱۸۴۰ء میں شائع ہوا اور پانچواں — THE DEERSLAYER ہے جو ۱۸۴۱ء میں شائع ہوا۔ یہ پانچوں ناول

ایک ہی ہیرو کی زندگی کے گرد گھومتے ہیں۔ اس ہیرو کا عہد ۱۷۴۰ء تا ۱۸۰۶ء

ہے۔ واقعات کی سن وار ترتیب اُس ترتیب سے مختلف ہے جس میں یہ ناول

لکھے گئے تھے۔ مثلاً سب سے آخری ناول "THE DEERSLAYER" "ہرن

کا شکاری" ہے۔ حالانکہ اس ناول میں ہیرو نیٹی بمپو کی نوجوانی کے حالات قلمبند

کئے گئے ہیں جب کہ وہ ابھی گھوڑے کی سواری سیکھ رہا تھا۔ اس کی جوانی اور

پختہ سالی کے واقعات دوسرے اور چوتھے ناول میں بیان کئے گئے ہیں اور

بڑھاپے کے واقعات پہلے ناول میں۔ ہیرو کی موت تیسرے ناول میں واقع

ہوتی ہے۔ لیکن جیسا کہ جیمز گراس مین نے کوپر کی سوانح حیات میں لکھا ہے

قاری کو کوپر کے یہ ناول اُسی ترتیب میں پڑھنا چاہیئے جس ترتیب میں وہ

تصنیف کئے گئے تھے۔ اس سے یہ فائدہ ہوگا کہ پڑھنے والا کوپر کے اندازِ

فکر اور انکشافِ حقیقت کے عمل سے ہم آہنگ ہو جائے گا۔ کوپر اپنے قصے کا

آغاز THE PIONEERS میں کرتا ہے۔ اُس کا ہیرو بوڑھا ہو چکا ہے اور بہت

دکھی ہے اور تب وہ اپنے ماضی پر غور کرتا ہے اور اُس پر جوانی اور بچپن کے

تجربوں کا انکشاف ہونے لگتا ہے۔ نیٹی بمپو کی داستان ایک حقیقی انسان کی

داستان کے طور پر شروع ہوتی ہے اور پھر آہستہ آہستہ نیم تاریخی قصے اور لوک

کہانیوں کے اجزا اس میں شامل ہوتے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اور اُن کی مہمیں اور اُن کے رفیقوں کی سرگرمیاں ایک عام متھ کی شکل اختیار کر لیتی ہیں "متھ" کی اصطلاح کی تشریح اور تعریف آسان نہیں ہے لیکن یہ ایک مفید اور ضروری لفظ ہے اور ہم اسے نظر انداز نہیں کر سکتے۔ البتہ اگر ہم یہ یاد رکھیں کہ جدید ناول کی ابتدا اٹھارہویں صدی میں ہوئی تھی اور ناول بنیادی طور پر ادب کی ایک سماجی صنف ہے اور جب بھی اس میں کوئی متھ داخل کیا گیا ہے تو اس کی نوعیت سیاسی، سماجی یا تہذیبی رہی ہے، تو متھ کی تشریح اور تعریف کا مسئلہ نسبتاً آسان ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہاں ہم متھ کو دینیاتی یا ما بعد الطبعیاتی مفہوم میں استعمال نہیں کریں گے۔ ناول میں متھ کا منصب الوہی علم کی تنظیم کرنا یا عقائد کو تقویت پہنچانا نہیں ہے بلکہ اس سے انسانی تجربات میں جو بحران آتے ہیں اُن کے لئے جواز کا فتویٰ لینا ہے۔ یہ بحران تہذیبی بھی ہوتے ہیں اور ذاتی بھی، مثلاً پیدائش، مثالی دوستی، شادی، جہدِ حیات میں شرکت، انسان یا نیچر کے خلاف جنگ اور پھر موت۔ متھ تجربات کے ان بحرانوں میں ایک معنی خیز رنگ بھرتا ہے۔ وہ ماضی سے جذباتی مدد طلب کرتا ہے، تہذیب کی روایات سے یا ہیرو کی مافوق الفطرت طاقت سے کمک مانگتا ہے۔

کوپر دراصل متھ نویس ہے۔ وہ حقیقت سے بہت آگے نکل جاتا ہے۔ وہ ہنری جیمز یا میلویل کی مانند پیچیدہ شاعرانہ علامتیں نہیں تراشتا۔ وہ ہاتھورن کی مانند کبھی تمثیلوں میں پناہ نہیں لیتا۔ کوپر تو فقط متھ کا سہارا لیتا ہے اسی کے سہارے اپنی داستان کو دلکش بناتا ہے اور اسی کے ذریعے اُن قدروں کو دوسروں تک پہنچاتا ہے جو اُسے عزیز ہیں۔

لیکن کیا یہ قدریں واقعی تہذیبی ہیں۔ کیا ہم اُن کا تصور کسی سماجی پیکر میں کر سکتے ہیں۔ کیا نیٹی بمپو کی متھ سے بھرپور زندگی اور اُس کے خیالات ہماری تہذیب کے تصور پر کوئی اثر ڈالتے ہیں۔ ان سوالوں کے جواب لازمی طور پر غیر یقینی اور مذبذب ہوں گے کیونکہ خود کوپر کے ہیرو کے متھ کی اہمیت اور معنویت بھی غیر یقینی اور مذبذب ہے بلکہ متضاد ہے۔ ایک طرف یہ تہذیب کا متھ ہے کیونکہ نیٹی بمپو کی زندگی کے تمام اہم واقعات پورے معاشرے کی زندگی سے وابستہ ہیں۔ یہ تہذیب اٹھارویں صدی کے امریکہ کی تہذیب تھی جس میں بڑے بڑے پشتینی نواب اور رئیس محلوں میں رہتے تھے اور نیٹی بمپو قسم کے لوگ سرحدی علاقوں اور جنگلوں میں گھومتے پھرتے تھے لیکن یہ چیزیں کوپر کے عہد میں ختم ہو چکی تھیں اور اُن کا دوبارہ فروغ پذیر ہونا محال

تھا۔ لہٰذا کوُپر کے منتھ میں ماضی کی یادوں، تلخیوں اور تضادوں کا ہونا لازمی

تھا۔ انہیں دونوں انتہائیوں کے درمیان کوُپر کے نہایت شدید اور قومی

جذبات مصروف عمل ہوتے ہیں اور "چرمی موزے" کے قصے وجود میں آتے

ہیں۔ ان کا مقصد تہذیبی ہے لیکن تاریخی حقیقتوں کا دباؤ ایسا ہے کہ یہ تہذیب

کی نفی کرتے ہیں۔ کوُپر تو یہ کہتا نظر آتا ہے کہ اچھا اگر ہمارے ملک میں اب

کوئی ایسا دیہی معاشرہ نہیں بن سکتا جس میں کورنی لئی پیچ اور نیٹی بمپو دونوں موجود

ہوں تو پھر مجھے کوئی معاشرہ نہیں چاہیئے۔ میں تو تنہا انسان اور اُس کے انفرادی

اوصاف پر اکتفا کر لوں گا، خواہ اُس کے مقدر میں فنا ہی کیوں نہ لکھی ہو۔

"چرمی موزے" کے قصوں پر طائرانہ نظر ڈالنے سے پتہ چلتا ہے کہ

کوُپر کے دو رُخے منتھ کی ابتدا THE PIONEERS سے ہوتی ہے۔ اس کہانی کا

جائے وقوع ۱۷۹۳ء کا ایک قصبہ ٹمپلٹن ہے جو ریاست نیویارک کی ایک

سرحدی بستی ہے۔ یہ قصبہ کوُپرس ٹاؤن سے ملتا جلتا ہے جہاں کوپر کا بچپن گزرا

تھا۔ نیٹی بمپو ——— کوُپر کا ہیرو ——— ایک جھگڑالو، باتونی اور کھُرا سا

بوڑھا ہے۔ وہ قصبے کے باہر لکڑی کی ایک بوسیدہ سی کوٹھڑی رہتا ہے۔ اُس

کا ذریعہ معاش ہرن کا شکار ہے اور وہ اس موسم میں بھی شکار سے باز نہیں آتا

جب ہرن کا شکار ممنوع ہوتا ہے۔ وہ گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ یوں بھی وہ طرح

طرح کی نازیبا حرکتیں کرتا رہتا ہے۔ وہ جدید تہذیب سے سخت نفرت کرتا

ہے۔ اُس کا پُرانا رفیق چنگاچ گوک جو کسی زمانے میں ایک ریڈ انڈین قبیلہ کا

سردار تھا اور نیٹی بمپو کے ساتھ مل کر اُس نے کتنے معرکے سر کیے تھے، آج

قصبہ کے لوگ اُسے حقارت سے "انڈین جان" کہتے ہیں۔ وہ ہر وقت شراب

کے نشے میں مدہوش رہتا ہے۔ THE LAST OF THE MOHICANS —

موہی کن قبیلے کی آخری یادگار میں کوپر کا متھ ایک پیکر اختیار کرنے لگتا ہے اسی

ناول میں دونوں نوجوانوں —— نیٹی بمپو اور چنگاچ گوک کے دوستانہ تعلقات

قائم ہوتے ہیں اور نوجوان انڈین ہیرو انکاس کی موت واقع ہوتی ہے۔ "گیاہستان"

THE PRAIRIE کوپر کا حرفِ آخر ہے۔

THE PATHFINDER "کھوجی" شادی کے بارے میں ہے۔ بلکہ

یوں کہنا زیادہ درست ہوگا کہ چونکہ متھ کا تقاضا یہ ہے کہ ہیرو غیر شادی شدہ

رہے۔ اس لئے اس ناول میں نیٹی بمپو ازدواجی زندگی کی قید سے بال بال بچ

جاتا ہے مگر نیٹی کا دوست جیسپر ویسٹرن مس میبل ڈن ہم سے شادی کر لیتا ہے

اس طرح کوپر شادی کی اجازت بھی دیتا ہے اور اپنے متھ کو بھی برقرار رکھتا

جو رہبانیت کی طرف مائل ہے۔ وہ اپنے ہیرو کو جنسی آلودگیوں سے بچا لیتا ہے۔ جیسپر ویسٹرن شادی کر کے قصبے کے عام باشندوں کی مانند گھریلو زندگی گزارنے لگتا ہے۔ اور کوپر کے اعلیٰ معیار سے گر جاتا ہے کیونکہ اب وہ جنگلوں میں رہنے والا بے داغ نوجوان نہیں رہا۔ THE DEERSLAYER "ہرن کا شکاری" میں رسوم رو شناسی کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ نوجوان ہیرو آہستہ آہستہ اپنے فن میں کمال حاصل کرتا ہے اور تب اس نئی زندگی میں داخل ہوتا ہے۔ اس قسم کی رسم رو شناسی سے مارک ٹوین کے HICKLEBURRY FINN میلویل کے اشمائیل، ہمینگ وے کے نک ایڈمس اور فاکنر کے آئیک میکسلین کو بھی واسطہ پڑا ہے۔

اگر ہم نیٹی بمپو کی کہانی کو اُن ناولوں سے الگ کر لیں جن میں اس کا تذکرہ کیا گیا ہے تو پھر وہ ڈان کوئی ہوٹی کی مانند ایک خیالی اور مثالی کردار بن جاتا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ کوپر کا مقصد بھی یہی تھا۔ اس کا تحریری ثبوت وہ دیباچے ہیں جو اس نے ۱۸۵۰ء میں اپنے ان ناولوں کے ایک نئے ایڈیشن پر لکھے تھے۔ یہ درست ہے کہ کوپر نے اپنے اس ہیرو پر پانچ ناولوں میں ایک مسلسل اور منضبط قصہ لکھنے کا کوئی واضح منصوبہ نہیں

بنایا تھا۔ لیکن وہ یہ مانتا ہے کہ میرے ذہن میں اس قسم کا ایک عام خاکہ ضرور تھا کہ میں اس کو ناول کی شکل دوں۔

THE POINEERS کا ذکر کرتے ہوئے کوپر لکھتا ہے کہ یہ ناول دراصل ایک "تفصیلی کہانی" ہے کیونکہ اس میں حقیقی واقعات کا بہت بڑا عنصر شامل ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس ناول میں جس جگہ کے واقعات بیان کئے گئے ہیں وہ وہی ہے جہاں میں نے اپنا بچپن اور نوجوانی کا زمانہ گزارا تھا۔ چنانچہ میں نے وہاں کے بہت سے تاریخی واقعات اور مقامی رنگ کو اس ناول میں سمو لیا ہے۔ لیکن اُس کا خیال ہے کہ اتنی زیادہ حقیقت نگاری اور واقعہ نویسی سے "قصّے کی دلکشی ماری جاتی ہے۔" "حقیقی واقعات یا مقامات کی تفصیل دینے سے یہ کہیں بہتر ہے کہ اصولوں اور کرداروں کا نقشہ کھینچا جائے۔" THE PIONEERS میں ہمیں تعمیم اور اصول کا جو فقدان نظر آتا ہے اس کمی کو کوپر نے بعد کے قصّوں میں بالخصوص مرکزی کرداروں میں پورا کر دیا ہے۔ اس سوال کے جواب میں کہ آیا نیٹی بمپو کوئی سچ مچ کا انسان تھا جس کا خاکہ کوپر نے ناول میں کھینچا ہے۔ کوپر کہتا ہے کہ

"جسمانی طور پر تو مصنّف کو اپنے بچپن میں ایسے کئی افراد سے ضرور

واسطہ پڑا تھا جن کو اس شخصیت کا نمونہ بنایا جا سکتا تھا لیکن اخلاقی اعتبار سے جنگل کا یہ باشندہ خالص ذہنی تخلیق ہے۔"

یہ انسان فقط ایک ٹائپ یا مثالی کردار ہی نہیں ہے بلکہ اس کی شخصیت میں ایک شاعرانہ معنویت بھی موجود ہے۔ مجموعی اعتبار سے "چرمی موزے" کے قصے حقیقت پسند ناول ہونے کی جرأت نہیں کر سکتے اور نہ مصنف کا یہ ارادہ تھا۔ البتہ اس کی آرزو یہ ضرور ہے کہ انہیں رُومان کا لقب عطا کیا جائے اور ان قصوں میں زندگی کو جس زاویہ اور انداز سے دیکھا گیا ہے اس کے جواز کے لئے کوپر کسی ناول نگار کی سند نہیں پیش کرتا بلکہ ہومر کی آڑ لیتا ہے۔

ان قصوں کو اسی ترتیب میں پڑھنا جن میں یہ لکھے گئے تھے ڈی، ایچ، لارنس کے الفاظ میں حقیقت کے تدریجی زوال کا تجربہ کرنا ہے اور حسن کے تدریجی عروج کا۔ مصنف کا مقصد یہ تھا یا نہیں ہمیں اس سے سروکار نہیں لیکن "چرمی موزے" کے یہ قصے اگر اسی ترتیب سے پڑھے جائیں جس ترتیب سے لکھے گئے تھے تو لارنس کی تنقید درست معلوم ہوتی ہے۔

THE PRAIRIE (گیاہستان) میں اس سلسلے کی دوسری کتابوں کے مقابلے میں زیادہ داخلی ربط اور مزاج کی وحدت پائی جاتی ہے۔ خود نخلستان

ہی اس ناول کے اندر وحدت کا ایک اہم سبب ہے۔ اس ناول کے ماحول میں داخل ہوتے ہی ہمیں ایک تاریک، پُراسرار اور بھیانک منظر کا احساس ہونے لگتا ہے۔ کتاب کا مزاج خزاں کا ہے۔ وہاں بھورے بھورے بادل اور اُن کے نیچے پرندوں کی قطاریں آسمان پر گھومتی نظر آتی ہیں۔ کبھی یہ مناظر نگاہ سے بہت دُور ہوتے ہیں اور کبھی بالکل قریب۔ یہی وجہ ہے کہ قاری کی نگاہوں کے تجربوں میں بڑا تلوّن ملتا ہے البتہ وہ مناظر جو آنکھیں دُور سے دیکھتی ہیں زیادہ گہرا اثر ڈالتے ہیں۔ کیونکہ جب آنکھیں مناظر سے بہت قریب ہوتی ہیں تو کردار کی گفتگو کی آواز کانوں میں پڑنے لگتی ہے۔ اور یہ کردار کوُپر کی زبان میں بات چیت کرتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود نخلستان میں بہت سے دلکش مناظر پائے جاتے ہیں جن کا حُسن ترتیب تصویروں کا سا ہے۔ البتہ کہیں کہیں ان کی شکلیں اکڑ گئی ہیں۔ اور یہ چیز کوُپر کے ماتمی اور یادگاری لہجے کے لئے موزوں ہے۔ "ہرن کا شکاری" کی فضا مرغزاری ہے اور موہیکن قبیلہ کی آخری یادگار کی فضا گھنے جنگلوں اور تیز رو دریاؤں اور برہنہ پہاڑیوں کی ہے۔ نیٹی بمپو کی زندگی کے ابتدائی دن انہیں فضاؤں میں گزرے تھے مگر —— گیاہستان —— کی فضا ان سے بالکل مختلف ہے۔ اس ناول میں ایسے واقعات بکثرت ملیں گے جن میں حرکت او

عمل کی فراوانی ہوتی ہے مثلاً بھینسوں کی دھینگا مُشتی، چراگاہ میں آتشزدگی یا ہندوستانیوں کی لڑائی، اس کے ساتھ نہایت خوبصورت مناظر کی نقشہ کشی بھی ملے گی۔ واقعہ نگاری کا یہ ہنر کہ متحرک واقعات اور غیر متحرک مناظر ایک دوسرے کے بعد آتے جائیں، گیاہستان میں ایک خاص معنی رکھتا ہے کیونکہ یہاں عنقریب ہیرو کی موت ہونے والی ہے اور وہ اس موت کے امکان پر غور کرنے لگا ہے۔ اس کی وجہ سے قاری کا ذہن بھی وقت اور ابدیت کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔

فنا کا یہ احساس نیٹی بمپو کے خیالات اور خود قاری کے مشاہدات سے اور قوی ہو جاتا ہے:۔

"آسمان کالے بادلوں سے گھِرا ہوا تھا۔ اُن کے نیچے مُرغابیوں کے جُھنڈ کے جُھنڈ دُور جنوب کے دریاؤں اور جھیلوں کی سمت پرواز کر رہے تھے۔ ہوا تیز تھی۔ آندھی کے جھونکے گیاہستان کے اوپر سے بلا کسی مزاحمت کے آزادی سے گزر رہے تھے۔ کبھی کبھی طوفانی مرغولے اُونچے اُٹھتے اور بادل کی تہوں سے ٹکراتے اور اُنہیں دُور تک بکھیر دیتے اور ساری

فضا میں انتشار اور برہمی پیدا ہو جاتی۔ جھاڑی کے اوپر مرغابیوں

کے غول ابھی تک چکر کاٹ رہے تھے۔ کبھی وہ ہوا کے تیز

جھونکوں کا مقابلہ کرتے، کبھی بلندی پر ہونے کے باعث

ایک خاص انداز سے جھاڑی کی سمت ہوا میں غوطے لگاتے

اور پھر اوپر اٹھ جاتے۔ ان کی قیں قیں کی آواز میں خوف تھا

گویا وہ ایک دوسرے کو خبردار کر رہی تھیں کہ ابھی ان کی

منزلِ مقصود نہیں آئی۔"

موت پر ہیرو کی نوحہ خوانی اس سے کم اثر انگیز نہیں ہے بلکہ اس میں بائبل کی زبان اور اس کا لب و لہجہ بھی ملتا ہے۔ اور انڈین قوم کا عدالتی انداز بھی :-

"ہر شے کی قسمت میں عروج اور اس کے بعد زوال لکھا ہے

درخت میں پہلے پھول آتے ہیں پھر پھل لگتے ہیں۔ تب یہ پھل

پکتے، درخت سے گرتے، کھائے جاتے، سڑتے یا سوکھتے

ہیں۔ کبھی کبھی ان کے بیج تک ضائع ہو جاتے ہیں۔ تب ہوائیں

آتی ہیں۔ ہوائیں جو درخت کی چھال کے ٹکڑے ٹکڑے کر

دیتی ہیں اور آسمان سے پانی برستا ہے، پانی جو درخت کے

مسامو ں کو نرم کر دیتا ہے اور درخت اندر ہی اندر سڑنے لگتا ہے۔ یہ چیز سب محسوس کرتے ہیں لیکن کوئی سمجھ نہیں سکتا۔ درخت کا غرور خاک میں مل جاتا ہے۔ وہ زمین پر گر پڑتا ہے۔ اُس وقت سے اُس کا حسن مٹنے لگتا ہے۔ وہ برسوں خشک لکڑی کی شکل میں زمین پر پڑا رہتا ہے۔ پھر اس میں گھُن اور کیڑے لگ جاتے ہیں اور وہ ریزوں کا ڈھیر بن جاتا ہے۔ انسان کی قبر کی مانند۔ یہ ڈھیر اس عظیم الشان درخت کی یادگار ہوتا ہے البتہ یہ یادگار پتھر کے اس کتبے سے مختلف ہوتی ہے جو انسان کی قبر پر نصب کیا جاتا ہے اور ڈکوٹا قبیلے کی تیز سے تیز نگاہ بھی اس عظیم الشان درخت کا سراغ لگانے سے قاصر رہتی ہے"

گیاہستان میں نیٹی بمپو کو کئی بڑے لرزہ خیز حادثے پیش آتے ہیں گیاہستان میں نیٹی بمپو ایک شکاری ہے جو جال بچھا کر جانوروں کو پکڑتا ہے۔ اس ناول کا پلاٹ ایسا ہے کہ مصنف اپنے مذاق کے کئی نمائندہ انسانی کردار ــــــ ٹائپ ــــــ اس میں لے آتا ہے۔ کوپر کے یہ کردار نئی دنیا کی سماجی زندگی کے تعلیمین کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً ایک کردار ہارڈ ہارٹ کا ہے جو خالص

تخلیق قدرت ہے۔ یہ نیچر کا چھوٹا سا معصوم بچہ۔ دوسرا پولی اپولو ایک نوجوان ہے اور ای نیز اور مڈلٹن ہیں جو رڈسا میں سے ہیں۔ امریکی ریاست کے حدود کی وسعت کے بارے میں کوپر کا جو تصور ہے اس میں تضاد پایا جاتا ہے۔ سرحد کا یہ پھیلاؤ اس لحاظ سے تو اچھی بات ہے کہ جنگلوں اور صحراؤں کو تہذیب کے نام پر آباد کیا جاتا ہے۔ لیکن اس اعتبار سے بُری بات ہے کہ اس پھیلاؤ میں ہارڈ ہارٹ کا خاتمہ پوشیدہ ہے۔ ناول کے ڈھانچے کی نچلی منزل میں نیٹی بمپو اور بُش کا گھرانہ ہے اور بالائی حصّے میں ایلن ویڈ اور پال ہوور جیسے نوجوان عشاق ہیں —— ٹھوس، تندرست، گھریلو وضع کے اور درمیانہ درجے کے نمائندے۔ کوپر کے ناولوں کے عشاق عام طور سے ایسے ہی ہیں۔ لیکن چونکہ وہ نہ تو اشرافیہ طبقے سے تعلق رکھتے اور نہ سرحدی علاقوں میں رہتے ہیں۔ اس لیے کوپر کی نظر میں وہ بنی نوع انسان کے بہترین نمونے نہیں ہیں۔ پال ہوور کھوجی ناول کے جیسپر ویسٹرن سے مشابہ ہے۔ وہ ضابطہ سے واقف نہیں ہے اور گڑبڑ کرتا ہے۔ کوپر اس کی طفلانہ اور غیر ذمہ دارانہ خارجیت کو پسند نہیں کرتا بلکہ اس پر اعتراض کرتا ہے۔

گیاہستان میں ایک سائنس داں —— ڈاکٹر بیٹ —— کا کردار بھی

ہے ایسا معلوم دیتا ہے گویا سمالیٹ یا فیلڈنگ کے ناول کا کوئی کردار گیاہستان کے شجر و حجر کی تحقیقات کرنے آگیا ہے۔ کوپر کے ناول میں سائنس دان کی یہ پامال شخصیت غیر معمولی طور پر زیادہ ناگوار محسوس ہوتی ہے۔ وہ مذاقیہ حصے جہاں یہ کردار نمودار ہوتا ہے ناقابل یقین حد تک بُرے ہیں۔

اس ناول کے اہم کردار (ریڈ انڈینوں کے علاوہ) دراصل نیٹی بمپو اور بُش کا گھرانہ ہیں۔ یہ بنجاروں کا خاندان ہے۔ ان کا اندرونی معاشرہ انجیل کے عہد نامہ قدیم کے پرانے گھرانوں سے ملتا جلتا ہے کیونکہ اُنہی کی مانند بُش خاندان میں بھی حکومت سب سے بزرگ اور معمر انسان کی تھی۔ بُش کا خاندان بڑا راندہ و پسماندہ ہے۔ کیونکہ سرحدی علاقے میں یہ لوگ بالکل ہی قدیم انداز کی زندگی گزارتے تھے۔ کوپر کا خیال تھا کہ اُن کی لاقانونی، رنگین اور تشدد آمیز طرز زندگی آگے چل کر امریکی ورثے کا ایک جزو بن جائے گی اور اُس کا یہ خیال درست نکلا۔

کوپر نے گیاہستان کی ابتدا میں جس وسیع و عریض قدرتی ماحول کی تصویر کھینچی ہے اُس میں انسانی زندگی کے پہلے آثار بُش خاندان کے لوگ فراہم کرتے ہیں۔ اشمائیل بُش اس قبیلے کا سردار ہے۔ وہ ادھیڑ عمر کا لمبا چوڑا انسان

ہے۔ دھوپ سے اُس کا رنگ ڈھک گیا ہے اور اس کے انداز و آداب میں بے پروائی سی ہے۔ اس کے جسم کا ڈھانچہ کچھ ڈھیلا ڈھیلا سا نظر آتا ہے مگر در حقیقت وہ بہت مضبوط آدمی تھا۔ اُس کی پوشاک بڑی بھونڈی اور کھردری ہوتی تھی لیکن جنگلیوں کی سی رنگا رنگ۔ اُس کا پٹکا بھی رنگین ہوتا تھا اور وہ سمور کی ٹوپی اوڑھتا تھا۔ کوپر نے بُمپ کی یہ رنگین تصویر ایک بنجر ہموار اور آنکھوں کو تھکا دینے والے وسیع میدان کے پس منظر میں کھینچی ہے۔ منظر اور پس منظر کے اس نمایاں فرق کی وجہ سے بُمپ کا خاکہ بہت واضح اور روشن ہو گیا ہے۔

بُمپ کا قبیلہ مغرب کی طرف سفر کر رہا ہے۔ شام ہونے کو ہے کہ اچانک ان بنجاروں کو ڈوبتے سورج کی "آتشیں روشنی کے سیلاب" کے پیچھے سے ایک فوق الفطرت شخصیت اُبھرتی نظر آتی ہے جو دیو ہیکل بھی ہے اور ماندہ وافسردہ بھی۔ یہ شخصیت قریب آتی ہے تو اس کا طول و عرض گھٹ جاتا ہے وہ انسان بن جاتی ہے اور ہم پہچان لیتے ہیں کہ یہ تو وہی بوڑھا شکاری نیٹی بمپو ہے۔ اُس کی عمر اب اسی سے بھی زیادہ ہو چکی ہے لیکن وہ ابھی تک چاق وچوبند ہے۔ ابھی تک اُس کے کندھے پر اُس کی مشہور رائفل دھری ہوئی

ہے ۔ ابھی تک وہ ریڈ انڈینوں کی مانند تشبیہ و استعارے ہی میں گفتگو کرتا ہے کیونکہ اشمائل جب بوڑھے سے پوچھتا ہے کہ بتاؤ ہم دریائے مسی سی پی سے کتنی دُور آ چکے ہیں تو وہ جواب دیتا ہے،

"شکار زدہ ہرن کو مسی سی پی سے پانچ سو میل دُور گئے بغیر آرام اور اطمینان نصیب نہیں ہو سکتا۔"

کتاب کے خاتمے پر ہمیں یاد دلایا جاتا ہے کہ نیٹی بمپو اب ڈوبتے سورج کی روشنی سے ایک ارضی ماحول میں اُتر آیا ہے۔ یہ کوپر کا مشہور موت کا منظر ہے۔ وہ اپنے خیمے کے دروازے پر ایک کرسی پر بیٹھا، رواقیوں کی مانند اپنے خاتمے کا انتظار کر رہا ہے۔ سُورج ڈوب رہا ہے اُس کا کتا ہیکٹر اُس کے پاؤں کے پاس مرا پڑا ہے۔ تب وہ کرسی سے اٹھتا ہے اور بڑی شان سے پکارتا ہے،

"میں یہاں ہوں۔"

نیٹی بمپو کی کہانی گیاہستان کا سب سے دلچسپ حصّہ ہے۔ اُس نے گیاہستان میں تہذیب سے بچنے کے لئے پناہ لی ہے۔ درخت کاٹ کر گھر بنانے والے آباد کاروں کا خیال بھوت بن کر ہر وقت اُس کے

سر پر منڈلاتا رہتا ہے اور اُن کے بسولوں کی آواز اُسے دُور مشرقی اُفق سے آتی رہتی ہے۔ وہ بُش خاندان قسم کے لوگوں کو بہت بُرا سمجھتا ہے۔ کیونکہ بظاہر تو وہ بڑے دلچسپ بنجارے ہیں لیکن اندر سے سخت دنیادار لوگ ہیں۔ وہ نیچر یا انسان کا احترام کرنا جانتے ہی نہیں۔ بوڑھا نیٹی ہمپو اُن کو اُسی نظر سے دیکھتا ہے جس نظر سے فاکنر کا آئیک میک کیسلین سنوپ خاندان کے لوگوں کو دیکھتا ہے۔ نیٹی ہمپو انسان کے اس تکبر و پندار پر غور کرتا ہے کہ وہ ساری دنیا پر قابض ہو سکتا ہے۔ وہ جنگل کی بے حرمتی کرنے والوں کے جرم پر بھی غور کرتا ہے اور یہ سوچتا ہے کہ اس کا کفارہ کس طرح ادا کیا جا سکتا ہے لیکن وہ فاکنر کے ہیرو سے زیادہ قنوطی ہے لہذا وہ کفارے اور نجات کے امکان سے بالکل مایوس ہے۔ چنانچہ اس کا کفارہ فقط موت اور خود فراموشی ہی ہے۔

نیٹی ہمپو کے تعلقات اس عمر میں بھی دوسروں کے ساتھ سو فی صدی درست اور رسمی ہیں نہ کہ گہرے اور بے تکلفانہ، بلکہ زندگی کے ان آخری دنوں میں اُس کا انداز مذہبی پیشواؤں کا سا ہو جاتا ہے۔ وہ بڑا باتونی ہو گیا ہے اور بڑی بلیغ گفتگو میں کرنے لگا ہے۔ گو ہمیں اُس کے بارے میں بہت سی باتیں معلوم ہیں، لیکن وہ اپنی انفرادی حیثیت میں بھی ایک شخص کی بجائے ایک نوع ہے نیٹی ہمپو

کی موت قریب ہے لہذا وہ قدرتی طور پر ہر وقت اپنے ماضی کو یاد کرتا رہتا ہے
اس کے باوجود وہ ہماری معلومات میں اضافہ نہیں کرتا۔ مثلاً ہمیں اس کے بچپن
کے بارے میں اس کے سوا اور کچھ پتہ نہیں چلتا کہ اس کے ایام طفل باپ کے
ساتھ موراویہ کے پادریوں اور ڈیلاویئر کے ریڈ انڈینوں میں بسر ہوئے ہیں اس
بڑھاپے میں اگر وہ کسی سے باپ کی سی مشفقانہ محبت کرتا ہے تو ہارڈ ہارٹ
نامی ایک دلیر نوجوان سے۔ لیکن اس انسانی رشتے کی یاد بھی ایک قسم کا کفارہ
ہے۔ یہ رشتہ بھی مجرد اور مثالی رشتہ بن جاتا ہے۔ یہ تجریدیت ارادی ہے اور خود
مصنف کے منشار کے مطابق ہے۔ لہذا ہمیں یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ
کوپر کردار نگاری میں ناکام رہا ہے۔

ڈی، ایچ لارنس کی رائے میں گیاہستان ایک عجیب لیکن نہایت خوبصورت"
تصنیف ہے جس میں "منتقمانہ موت کے لمبے بازو پورے مغربی علاقے پر
پھیلے ہوئے ہیں۔" لارنس نیٹی بمپو کو امریکی انسان کا صحیح نمونہ اور نمائندہ خیال کرتا
تھا۔ اور اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ "بنیادی اور حقیقی طور پر امریکی روح درشت،
تنہائی پسند، رواقی اور تخریبی ہے۔" یہ بتانا تو خیر مشکل ہے کہ امریکی روح دراصل
کیسی ہے لیکن کم سے کم اس حد تک تو ضرور درست ہے کہ بکثرت امریکی

مصنفوں نے ایسے مثالی کردار تخلیق کیے ہیں جن کی رُوح واقعی ایسی ہی ہے
ہمینگ وے تو خیر اس قسم کے مثالی اور نمائندہ نمونے پر سو جان سے فدا ہے
لیکن میلویل، تھورو اور فاکنر کو بھی اس قسم کے کردار بہت پسند ہیں۔ ہاتھورن اور
پو کا بھی یہی حال ہے البتہ ان دونوں نے اس قسم کے امریکی نمونے کی سرگرمیاں
عام طور سے اُس کے ذہن کے اندرونی سٹیج ہی تک محدود رکھی ہیں اور اُسے
نفسیاتی حملے کرتا اور دوسری روحوں کے بھیدے چھلنی کرتا دکھایا ہے۔ کوُپر کے
نیٹی بمپو اور ہنری جیمز کے گلبرٹ آسمنڈ کے درمیان گو زمان و مکان کا فاصلہ
بہت زیادہ ہے لیکن ہنری جیمز کے ناول "ایک خاتون کا خاکہ" (ملاحظہ ہو
اُردو ترجمہ ——— از قرۃ العین حیدر) کا گلبرٹ آسمنڈ بھی درشت، تنہائی
پسند، رواقی اور اپنے مخصوص انداز میں تخریبی یا قاتل ہے۔

امریکی ناول پر دو مختلف اثرات نے مل کر اپنا نقش جمایا ہے اس
کی ایک مثال متذکرہ بالا امریکی انسان کا ظہور ہے۔ مثلاً یہ دونوں اثرات
اپنی اپنی جگہ پر اور اپنے اپنے انداز میں بیگانہ منش اور تنہائی پسند انسان
کے تصور کی تخلیق کرتے ہیں۔ ان میں ایک ضمیر پرستی کا اثر ہے اور دوسرا
سرحدی طرزِ معاشرت کا۔ کوُپر نیو یارک کا اشرافی ہے لہٰذا وہ ضمیر پرستوں پر

بھی طنز کرتا ہے اور گیاہستان کے باب ششم میں سرحد پر رہنے والے امریکیوں کا بھی مذاق اڑاتا ہے جو سرحدی ماحول کی تخلیق بھی ہیں اور نیو انگلینڈ کی بھی ــــ"

لارنس نے نیٹی بمپو کو قاتل کا لقب دیا ہے مگر "قاتل" کی یہ اصطلاح ذومعنی اور مبہم ہے۔ یہ درست ہے کہ نیٹی بمپو اور کپتان اہاب بلکہ اشمائل بُش بھی قاتل ہیں۔ لیکن اہم فرق یہ ہے کہ نیٹی بمپو فقط ضرورت پڑنے پر جان لیتا ہے اور وہ قتل بھی کرتا ہے تو بڑے پیار سے۔ اُس کا اخلاقی ضابطہ اُسے لوٹ مار کرنے یا دشمنی میں جان لینے کی اجازت نہیں دیتا۔ اس لئے امریکی ناول میں بالعموم اور کوپر میں بالخصوص تقدس و پارسائی کا سوال ایک بنیادی اور اخلاقی اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ کرداروں پر حکم لگاتے وقت یہ ضرور دیکھا جاتا ہے کہ آیا وہ زندگی کا بالخصوص جنگلی جانوروں کی معصوم اور بے داغ زندگی کا احترام کرتے ہیں یا نہیں۔ خواہ یہ زندگی گیاہستان کے ہرن کی ہو (کوپر)، یا بحرالکاہل میں سانس لینے والی وہیل مچھلی کی، (میلویل اور ہیمنگ وے) یا ایک نوجوان اور پیچیدہ امریکی لڑکی کی، جو یورپ میں سفر کر رہی ہے۔ (ہنری جیمز)

نیٹی بمپو اور اُس کے ان جانشین کرداروں کی شخصیتیں دُہری ہیں۔ ان کے تخلیقی تصور کی جدّت اسی دُہرے پن میں پوشیدہ ہے۔ اس صورتِ حال سے ایک رمز آمیز طنز کی تحریک ہوتی ہے اور یہی چیز کوپر کے ہیرو نیٹی بمپو کو رُوسو یا ورڈس ورتھ کے انسان کی قدرتی پارسائی سے جو نسبتاً زیادہ نرم اور کم طنز آمیز ہے، الگ کرتی ہے۔ امریکہ کا مثالی انسان قاتل ضرور ہے مگر اُس میں فطری تقدس اور پارسائی بھی موجود ہے۔ البتہ اُس کی درشتگی، تنہائی پسندی اور وانیت یعنی اُس کی مقامی خصوصیتیں اُس کی تصویر کو انوکھا اور منفرد بنا دیتی ہیں۔ انیسویں صدی کے یورپی ادب کے رومانوی انسان یا تنہا ہیرو کو نیو انگلینڈ کی ضمیر پرستی سے یا سرحدی حالات سے سابقہ نہیں پڑا تھا اور یہی بنیاد ہے فرق کی دونوں کے درمیان۔

نیٹی بمپو کے کردار کی خصوصیات کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے لارنس یہ اضافہ بھی کر سکتا تھا کہ نیٹی بمپو میں شعریت تھی۔ اُس کی رنگین اور خطیبانہ گفتگو میں کم اور اُس کے ذہن کی خصوصیات میں زیادہ۔ مثلاً گیاہستان میں بوڑھا شکاری ڈاکٹر بیٹ کے سائنسی خیالات کی مخالفت کرتا ہے اور جواب میں خدائی کا وہ تصور بہت توڑ مروڑ کر پیش کرتا ہے جو اٹھارہویں صدی میں رائج تھا۔ وہ

ایک ہی وسیع استعارے میں عقل، وجدان اور قدرت سبھی کو شامل کر لیتا ہے
یہ استعارہ اتنا ہی بے رنگ و بے کیف ہے جتنا کہ خود گیاہستان، مگر وہ
گیاہستان کی مانند وسیع اور شاندار بھی ہے۔

والٹ وہٹ مین کی اصطلاح میں کوپر "ابد سے ابدیت تک" ہے۔
بالزک اُسے "ایک خوبصورت اخلاقی تخلیق" سمجھتا ہے" جس میں نر و مادہ
کی خصوصیات یکجا موجود ہوں۔ جو جاہلیت اور تہذیب دو دنیاؤں کے
درمیان پیدا ہوا ہو۔" لیکن کوپر کے ہیرو میں گہرائی اس وجہ سے ہے کہ اُس کا
دائرہ تنگ ہے۔ لیکن یہ سوال دوبارہ اٹھتا ہے کہ نیٹی بمپو کے اخلاقی محاسن
کا پیوند آنے والی تہذیب سے کیسے ملایا جائے۔ البتہ یہ کام عورتوں کے بغیر
ممکن نہیں مگر ہم دیکھتے ہیں کہ نیٹی بمپو کی مثالی دنیا میں اور شاید کوپر کی مثالی دنیا
میں بھی عورت کا گزر نہیں۔ یہ دنیا خالص مردوں کی دنیا ہے۔

کسی جوان اور بھرپور عورت کو شامل کئے بغیر کوئی مصنف بھی انتزاعی
تہذیب یا مذہبی تہذیب یا المیہ تہذیب یا کسی بھی دوسری قسم کی تہذیب
کا تصور ہی نہیں کر سکتا۔ چنانچہ سوفوکلیز، مولیئر، شیکسپیئر، ڈانٹے حتیٰ کہ ہنری جیمز
نے یہی کیا ہے۔ لیکن کوپر عورت کو شامل نہیں کر سکتا اور نہ ہنری جیمز اور

ایڈتھ وہارٹن سے پیشتر کسی دوسرے امریکی ناول نگار نے عورت کو شامل کیا ہے۔ عورتوں کے خلاف یہ تعصب نہایت افسوس ناک ہے اور شاید اُس کی نظیر بھی کسی دوسرے ادب میں نہیں ملتی۔

عورتوں کے بارے میں کوپر کا تصور رئیسانہ نہیں ہے بلکہ وہ اُن کے ساتھ بڑی سرد مہری سے پیش آتا ہے یا پھر سرپرستانہ انداز کر اختیار کر لیتا ہے۔ عورتوں کے طرزِ عمل اور کردار کے بارے میں اُس نے جو قانون اور ضابطے بنا رکھے ہیں وہ نہایت سخت ہیں۔ مثلاً کسی عورت کو اس ناقابلِ معافی غلطی کی اجازت نہیں ہے کہ وہ یہ جانے بغیر کہ مرد اُس سے محبت کرتا ہے اپنی محبت کا اعلان یا اعتراف کرے۔

"جاسوس" میں ایک لڑکی یہی غلطی کر بیٹھتی ہے اور اُسے گولی ماردی جاتی ہے۔ کہنے کو تو یہ گولی اُسے اچانک لگی تھی لیکن حقیقت یہ ہے کہ گولی مارنے والا خود مصنف تھا۔ اسی طرح دو مختلف قوم اور نسل کے لوگوں کے درمیان شادی بیاہ کا تصور بھی جرم اور گناہ ہے۔ چنانچہ ریڈ انڈین کا دلیر نوجوان ماہ توری گیابستان میں جس وقت نیٹی بمپو سے درخواست کرتا ہے کہ وہ امریکی لڑکی ایلن واڈے سے اُس کی زبان میں بتادے کہ ماہ توری اُس سے شادی کرنا

چاہتا ہے۔ تو بوڑھا شکاری اُس پر بے حد خفا ہوتا ہے "موہی کن قوم کی آخری یادگار ہیں" سفید فام لڑکی اور انکاس قوم کا سردار آپس میں محبت کرتے ہیں لیکن کوُپر یہ برداشت نہیں کر سکتا۔ چنانچہ وہ یوں صفائی دیتا ہے کہ اس سفید فام لڑکی کے خون میں تھوڑا سا نیگرو خون بھی شامل ہے۔ مگر وہ اس کو بھی کافی نہیں سمجھتا بلکہ انہیں موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے البتہ انہیں اتنی مہلت دے دیتا ہے کہ وہ شکار گاہ میں تھوڑی دیر تک ایک دوسرے سے محبت کر کے خوش ہولیں ——— ان مثالوں سے بھی ثابت ہوتا ہے کہ کوُپر کی نگاہ میں نسوانی کرداروں کا سب سے بڑا گناہ یہی ہے کہ وہ عورت ہیں۔ دراصل وہ اپنے نسوانی کرداروں کو اُن مردوں کے تابع کر دیتا ہے جن کا خیال ہے کہ عورت برائیوں کا پُتلا ہے۔

کوُپر کے نسوانی کردار بالخصوص وہ امریکی عورتیں جن کا رنگ سفید ہے نہایت غیر دلچسپ اور بے کیف و بے رنگ ہیں۔ اور یہ قدرتی بات ہے کوُپر کے ناولوں کی عورتوں کو اور کوُپر کے جانشیں اکثر بڑے بڑے امریکی ناول نویسوں کے نسوانی کرداروں کو بھی مخاصمانہ نظروں سے دیکھا گیا ہے۔ ہر جگہ ایک دبی دبی سی ناپسندیدگی، ایک تکلیف دہ دلکشی یا خفیہ انتقام کا جذبہ ملتا

ہے۔ ہر جگہ وہ اصل عورت کا ایک مضحکہ خیز پیکر بن گئی ہیں یا پھر مجرد تاثیت

کوپر بھی ہمینگ وے، فاکنر، میلویل اور مارک ٹوین کی مانند مردانہ زندگی کا

مدح خواں ہے۔

کوپر کا ذہن تجریدی اور تعمیمی تھا۔ اس کے جہاں اور بہت سے اسباب

تھے وہاں ایک اہم سبب اُس کا عورتوں کے بارے میں رد و بد بھی تھا۔ لیکن

ہنری جیمز کی مانند ہاتھورن عورتوں کی نفسیاتی زندگی کی پیچیدگیوں کو سمجھ لیتا

تھا۔ اور اُن کے نسوانی احساسات سے واقف تھا مگر عورتوں کی کردار نگاری

میں وہ ہنری کوپر سے کچھ ہی بہتر ہے۔ لیکن عورتوں کی نفسیات اور احساسات

سے واقفیت میں اُس کا وہ تاریک تخیل بھی شامل ہو گیا جو اُسے اپنے مذہبی

والدین سے ورثے میں ملا تھا۔ اسے اپنے ماحول سے بھی بڑی گہری دلچسپی

تھی۔ ان سب خصوصیتوں کے مل جانے سے اُس کی تحریروں میں بناوٹ کا

حُسن نکھر آیا ہے اور یہی وہ چیز ہے جو کوپر کے رومانوں میں سرے سے

مفقود ہے۔ ۱۸۲۰ء اور ۱۸۴۰ء کے درمیان امریکی تخیل کو بالکل اسی چیز کی

ضرورت تھی جو کوپر اور ایلن پو نے اُسے عطا کیا۔ یہ درست ہے کہ معمولی

سی ابتدا براک ڈین براؤن نے پہلے ہی کر دی تھی لیکن رومانی ناول میں تخیل کی

تاریک پیچیدگیوں کو داخل کرنے کا فرض دراصل ہاتھورن ہی نے سرانجام دیا
کوپر نے رُومان میں بن چھتی زمین اور سادہ زندگی سے والہانہ محبت کی تخم ریزی
کی لیکن ہاتھورن نے خیر و شر کی تلاش میں ناول کے اندر ایک مذہبی ڈرامے
کا عنصر داخل کیا۔ البتہ میلویل نے (دیکھو باب پنجم) پہلی بار بڑے عظیم پیمانے
پر امریکی رُومان کے دو خاص سوتوں ——— مرغزاری زندگی کی یاد اور اخلاقی
میلوڈرامہ ——— کو آپس میں ملا دیا ———

ہاتھورن اور رُومانؔ کے حُدود

قرمزی حرف

ہاتھورن کے ناول قرمزی حرف (THE SCARLET LETTER) میں "جذبے کی پیچیدگی" کی فراوانی ہے۔ یہ خصوصیت اکثر امریکی ناولوں سے منسوب کی جاتی ہے۔ اسی کے ساتھ قرمزی حرف کے اداکاروں اور واقعوں میں لیجینڈ کے اداکاروں اور واقعوں کی سی دو بُعدی خصوصیّت پائی جاتی ہے البتہ یہ سوال ہمیں بے حد پریشان کرتا ہے کہ کتاب کے سادے اور آسان عناصر اور اُن کے بارے میں لوگوں کے جو خیالات ہیں اُن میں رشتہ کیسے قائم کیا جائے۔

ہنری جیمز نے ہاتھورن کی ایک مختصر سی سوانح حیات لکھی ہے اس

کتاب میں اُس نے قرمزی حرف پر بھی اظہار رائے کیا ہے مگر اُس کی نظر فقط ناول کے کرداروں اور واقعوں پر تھی۔ ہنری جیمز نے یہ کتاب ۱۸۷۹ء میں لکھی تھی یہی زمانہ اُس کے اپنے ناول "ایک خاتون کا خاکہ" کی تصنیف کا تھا اور ظاہر ہے کہ اُس کے ذہن پر یہ ناول سوار تھا۔ اور ہاتھورن پر اُس نے جو تنقید کی ہے اُس میں جیمز کی اپنی ذہنی مصروفیتوں کی جھلک ملتی ہے۔ ہاتھورن کی کہانیوں میں اُس کو تمثیلوں اور علامتوں کی افراط نظر آتی ہے۔ اور وہ اس پر اظہار افسوس کرتا ہے اُس کا خیال ہے کہ تمثیل "تخیل کی بڑی ہلکی پھلکی سی مشق" ہے۔ مگر یہ تسلیم کرنے کے نہایت معقول اسباب موجود ہیں کہ خود ہنری جیمز کی تصنیف "فاختہ کے بازو" اور "طلائی پیالہ" اور آخری عمر کی دوسری تصنیفوں میں بھی تمثیلی عناصر پائے جاتے ہیں ہمارے سامنے جرمن ناول نویس کافکا کی مثال بھی ہے اور یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ تمثیل لازمی طور پر تخئیل کی ہلکی پھلکی مشق نہیں ہے۔ جیمز نے قرمزی حرف کی تمثیل کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ ہاتھورن کے ندرت تخئیل اور قرمزی حرف A کی پُراسرار معنویت ہی میں اُلجھ کر رہ گیا۔

البتہ جیمز کے انداز نظر کی خوبی یہ ہے کہ وہ قرمزی حرف کی تنقید کی ابتدا اس بنیادی حقیقت سے کرتا ہے کہ یہ کتاب ایک ناول ہے نظم نہیں ہے۔ یہ

ایسی صداقت ہے جسے دورِ جدید کے اکثر نقاد نظر انداز کر جاتے ہیں اس صداقت کو مان لینے اور اس پر تبصرہ کر لینے کے بعد بھی قرمزی حرف کے شاعرانہ محاسن کا سراغ لگانے کی گنجائش باقی رہ جاتی ہے۔ لیکن جیمز اس طرف متوجہ نہیں ہوا۔ جیمز قرمزی حرف کو ایک حقیقی شاہکار تسلیم کرتا تھا۔ "حسین اور غیر معمولی"۔ لیکن اُس نے یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ یہ کتاب اپنی "تاریخی رنگ آمیزی" میں "کمزور" ہے اور اس میں تفصیلات کی کمی پائی جاتی ہے۔ "اس کتاب کے انسان مجھے کردار نہیں نظر آتے بلکہ ایک ہی ذہنی کیفیت کے بڑے حسین نمائندے معلوم ہوتے ہیں"۔ جیمز یہ اعتراض بھی کرتا ہے کہ اس کتاب میں "افزائش اور ارتقا" کی کمی ہے اور کردار واقعات کی تکوین و تشکیل میں بہت کم حصّہ لیتے ہیں۔

جیمز کے ایک شاگرد پرسی لبک کا خیال ہے کہ ناول کے گریز پا فن میں نقطۂ نظر کا استعمال بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ کبھی یہ نقطۂ نظر خود مصنّف کا ہوتا ہے جو سب کچھ جانتا ہے اور کبھی کسی کردار کا۔ کسی کردار میں اس نقطۂ نظر کو داخل کرنے کے بعد سب سے اہم مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اس نقطۂ نظر کو کس طرح کام میں لاتا ہے۔ مثلاً اگر ناول کا قصّہ، ناول کا کوئی کردار یا مصنّف خود واحد متکلم کے صیغے میں بیان کرتا ہے گویا تمام واقعات اُس کے سامنے پیش آئے

ہیں تو پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اُس کا یہ مشاہدہ خالص اُس تک محدود ہے یا اُس کا مشاہدہ جزوی ہے، جانب دارانہ ہے یا غیر ڈرامائی ہے۔ لبیک کا یہ خیال درست تھا کہ اگر نقطۂ نظر کا مالک کوئی راوی ہو تو ڈرامائی اثر بہت گہرا ہو جاتا ہے۔ مصنّف کے ذہن کو اس ذمہ داری سے بری کر دینا چاہیئے تاکہ وہ راوی کے شعور و آگہی کا نظارہ کر سکے اور یہ بھی دیکھ سکے کہ کس طرح یہ آگہی بھی ناول کے ڈرامہ میں شریک کار ہوتی ہے۔

لبیک بھی اپنے اُستاد کی مانند واقعات اور اُن کی ڈرامائی معنویت کو زیادہ اہمیت نہیں دیتا بلکہ ناول کی ہر چیز کو کردار نگاری کے ماتحت کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ "ناول" پر تو بڑی خوبی سے تنقید کرتا ہے۔ لیکن "رومان" کی تاب نہیں لا سکتا۔ چنانچہ وہ "پکچر" اور "سین" کے تبادل میں ڈھانچے کی تلاش کرتا ہے۔ کیونکہ اُس کے خیال میں اسی تبادل سے کردار کی تصویر مکمل ہوتی ہے۔

"پکچر" سے لبیک کی مراد پیرہن کا مسلسل منظر ہے ——— وہ تمام عناصر جو ناول کی تشریح کرتے ہیں، اُس کی نوک پلک درست کرتے ہیں اور قاری کو خبر دیتے ہیں اور دوسروں کے ذہن کے تاثرات، یادیں اور روایتیں

بھی۔ "سین" سے اُس کی مراد سٹیج کے تاثرات ہیں ——— ڈرامائی مکالمے اور کرداروں کی حرکتیں۔ اُس نے ڈرامے کو بڑی اہمیت دی ہے۔ چنانچہ اُس کی رائے میں ناول نگار کا فرض ہے کہ نہ صرف "سین" کو بلکہ حتی الامکان "پکچر" کو بھی ڈرامائی رنگ دے۔

جدید نقادوں میں ہنری جیمز اور اُس کے دبستان کے نقطۂ نظر کو نظر انداز کر دینے کا رجحان بہت قوی ہے۔ جدید تنقید کو زیادہ تر شاعری سے دلچسپی ہے۔ چنانچہ ہمارے جدید نقاد ناول کے فن کا جائزہ لیتے وقت بھی اُسی طرزِ تنقید کو کافی سمجھتے ہیں، جو شاعری کا جائزہ لیتے وقت اُن کے پیش نظر ہوتی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ ناول کی تشکیل شاعری سے مختلف ہے ——— یہاں سین، پکچر، عمل، کردار، تشبیہ و استعارے اور علامتیں سبھی کچھ ہوتی ہیں اور سب مل کر ناول کی تعمیر کرتی ہیں۔

قرمزی حرف قریب قریب بالکل ہی ایک تصویر ہے۔ وہ حرام کاری جس سے تمام واقعات حرکت میں آتے ہیں ناول کے آغاز سے پیشتر سرزد ہوتی ہے اور ناول کے اندر کوئی ایک لمحہ بھی ایسا نہیں آتا جب کہ اس مبینہ ناجائز حرکت کا سرزد ہونا قابلِ یقین ہو سکے۔ اس میں کئی ڈرامائی مناظر

بھی ہیں ——— تین مناظر اس لعنتی تختے کے جہاں زانی عورت کو پہلی بار جیل سے لا کر کھڑا کیا گیا تھا۔ ہسٹر اور پرل گورنر کی کوٹھی میں اور ڈمس ڈیل اور پرل جنگل میں ——— ان میں ہر ایک سین بے حد خوبصورت اور ناقابلِ فراموش ہے۔

اس کے باوجود یہ مناظر "منجمد"، ساکت اور بیگانے سے ہیں۔ قاری اور ان مناظر کے درمیان بڑی وسیع اور بڑی گہری خلیج حائل ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ واقعات خواب میں پیش آ رہے ہیں، ڈرامے کے سٹیج پر نہیں دکھائے جا رہے ہیں۔ قاری ان واقعات کو اپنی آنکھوں کے سامنے ہوتا نہیں دیکھتا بلکہ اُسے ان واقعات کی خبر کسی اور کی زبانی ملتی ہے۔ یہ ابلاغ تصویر کی طرح بالواسطہ ہوتا ہے۔ مصنف کا تخیئل اپنے کرداروں کو ایک لمحے کے لئے بھی آزاد نہیں چھوڑتا کہ قاری اُنہیں اپنی آنکھوں سے دیکھ لے یہی چیز فرمزی حرف کو اس کی وحدت اور پُراسرار دوری عطا کرتی ہے۔ یہ کتاب ہر جگہ مصنف کے اپنے ذہن کا آئینہ ہے۔

تخیئل کے لئے ہاتھورن نے آئینہ کی علامت استعمال کی ہے۔ مالکم کاؤلی نے اس کی بہت صحیح تشریح کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہاتھورن کا بچپن

اور جوانی کا زمانہ بڑی تنہائی اور گوشہ نشینی میں گزرا تھا۔ اس کی وجہ سے ہاتھورن کی فطرت میں خود بینی اور خود پرستی پیدا ہو گئی تھی۔ آئینے کی مانند یہ دوئی کا رنگ اسی کا نتیجہ تھا۔ مزاج کے اعتبار سے بھی وہ تضاد کا مجموعہ تھا۔" وہ نہایت خشک بھی تھا اور نہایت جذباتی بھی۔ نہایت سُست بھی تھا اور نہایت پھرتیلا بھی۔ رجعت پرست بھی تھا اور ترقی پسند بھی۔ خیالی دنیا میں بھی رہتا تھا اور روپے پیسے کی بھی بڑی فکر کرتا تھا۔" اسی دوڑخے پن سے ہاتھورن کے تخیل کی تشکیل ہوئی۔ مثلاً قرمزی حرف کے دیباچے میں وہ آئینہ کی یہ صفت بیان کرتا ہے کہ وہ حقیقت کو "پوکھٹا، گہرائی اور غیریت دیتا ہے۔" چنانچہ اُس کے قصے بھی آئینہ کی مانند ہیں۔ "وہ حقیقت کا ایک جامد اور تصویری منظر پیش کرتے ہیں۔ وہ پُراسرار، بھیانک اور طلسماتی ہوتے ہیں۔ لیکن وہ زندگی کے ڈرامے کو، اُس کی اُبھرتی ہوئی توانائی اور حرارت کو، اُس کے تصادم اور بحران کو اور اُس کی المیہ طہارت کو گرفت میں نہیں لا سکتے۔"

ہنری جیمز نے ہاتھورن کو اس وجہ سے سراہا ہے کہ وہ "گہری نفسیات کی پرواہ کرتا تھا۔" لیکن اُس نے اس نفسیات کے تجزیہ کا کام دوسرے نقادوں کے لئے چھوڑ دیا۔ چنانچہ ان نقادوں نے قرمزی حرف کے ظاہری اور باطنی

معنی پر بہت کچھ لکھا ہے۔ ڈی، ایچ، لارنس کو بھی ہاتھورن کے تخیل کے "دو رُخے پن" نے بہت متاثر کیا ہے۔ شاید خود ہاتھورن بھی اپنے تخیل کی اس خصوصیت سے متاثر تھا۔ چنانچہ جس وقت ہسٹر پرن کلیسا کے باہر کھڑی ہوئی پادری ڈمس ڈیل کا یوم انتخاب کا وعظ سن رہی تھی تو،

"وہ اس وعظ کو اتنے غور سے سُن رہی تھی اور اس سے یوں ہمدردی کر رہی تھی گویا اس وعظ میں اُس کے لئے کوئی ذاتی معنی اور نشانی موجود ہے حالانکہ پادری کے الفاظ اس کو صاف طور سے سنائی نہیں دے رہے تھے۔ اگر صاف سنائی دیتے تو شاید اُس کی رائے بدل جاتی کیونکہ پادری بڑے بھونڈے لفظوں میں اور سطحی انداز میں اپنی بات کہہ رہا تھا اس میں روحانیت ذرہ برابر نہ تھی۔ کبھی وہ اونچی آواز میں بولتا اور کبھی بہت دھیمی آواز میں۔"

جس وقت یہ کتاب شائع ہوئی تو بعض لوگوں نے اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ قرمزی حرف کا موضوع ہی فقط گناہ نہیں ہے بلکہ خود مصنف نے گناہ کی وکالت بھی کی ہے، اُس نے حرام کاری کو سراہا بھی ہے۔ چنانچہ ایک

نقاد چیخا کہ "کیا ہمارے ادب میں بھی فرانسیسی دور شروع ہو گیا"۔ بعد کے بعض نقادوں کا بھی یہ خیال ہے کہ ہاتھورن نے گناہ کو سراہا ہے مگر اس وجہ سے نہیں کہ وہ شہوت پرست اور عیاش مزاج تھا۔ بلکہ اس وجہ سے کہ ملٹن کی مانند (فردوس گم شدہ میں) وہ بھی "انسان کے اوّلین گناہ" کے قصّے میں یقین رکھتا تھا۔ اور اُسے انسان کی عین خوش قسمتی خیال کرتا تھا۔ ہاتھورن کا عقیدہ تھا کہ کوئی جوان آدمی، کوئی معاشرہ اور زندگی کا کوئی المیہ تصورِ وجودِ شر کے شعور کے بغیر پنپ نہیں سکتا۔ چنانچہ اس نکتے کو اُس نے اپنی تصنیف کی ابتدائی سطروں ہی میں صاف کر دیا ہے۔ اس کے باوجود قرمزی حرف میں "انسان کے اوّلین گناہ" کی خوش قسمتی کا قصّہ کہیں نہیں ملتا۔

اسکولوں کے ضمیر پرست اساتذہ ہاتھورن کے اس ناول کے بارے میں عام طور پر یہی رائے ظاہر کرتے ہیں کہ یہ "گناہ اور توبہ" کا قصّہ ہے۔ اور اس میں کوئی شک بھی نہیں کہ اس ناول میں توبہ اور پشیمانی پر خاص طور سے زور دیا گیا ہے لیکن یہ کہنا زیادہ صحیح ہو گا کہ اس کتاب کا موضوع گناہ کے اخلاقی اور نفسیاتی نتائج ہیں ـــــ برادری سے خارج ہو جانے کا احساس اور جذباتی زندگی کی تمسیخ اور تخریب ـــــ اسی چیز کو اگر دوسرے پہلو سے

دیکھا جائے تو یہ خرابیاں حرام کاری کا نتیجہ نہیں ہیں بلکہ اس کا باعث وہ ضمیر پرست معاشرہ ہے جس میں یہ کردار رہتا تھا۔ بلکہ کسی حد تک تو یہ بات ہر معاشرے پر صادق آئے گی۔ اس کے باوجود قرمزی حرف کو سوسائٹی کی تنقید سمجھ کر پڑھنے سے کام نہ چلے گا۔

قرمزی حرف میں تنقید معاشرہ کے عناصر موجود ہیں بلکہ بعض اوقات تو اس کتاب پر حقوق نسواں کی وکالت کرنے والے لٹریچر کا گمان ہوتا ہے۔ مثلاً ہسٹر پرن (کتاب کی ہیروئن جس کا کردار ناجائز بچہ پیدا کرنے کے الزام سے داغ دار ہے) اپنے اصلاحی جوش میں ٹاتھورن کی سالی الیزبتھ پی باڈی سے ملتی جلتی ہے جو اصلاحی کام کرتی تھی۔ ہسٹر کسی زمانے میں بڑی عیش پسند اور جذباتی عورت تھی لیکن اب اس نے یہ باتیں ترک کر دی ہیں اور خدمتِ خلق کرتی ہے۔ اس کی زندگی پہلے جذباتی تھی مگر اب عقلی ہو گئی ہے "یہ وہ زمانہ تھا کہ یورپ میں عقل نئی نئی آزاد ہوئی تھی مگر اس آزادیٔ عقل کو ہمارے آباؤ اجداد زناکاری سے بھی خطرناک گناہ خیال کرتے تھے"۔ چنانچہ زناکاری کا الزام لگ جانے کے بعد ہسٹر تنہائی کی زندگی گزارتی ہے اور اپنے خیالات و عقائد کی حد تک بڑی ریڈیکل بن جاتی ہے۔ اس کا عقیدہ ہے

کہ "ایک زمانہ وہ آئے گا جب ایک نئی سچائی انسان پر منکشف ہو گی اور

پھر عورت مرد کے تعلقات مسرت باہمی کی ٹھوس بنیاد پر قائم ہوں گے۔" وہ

جو اصطلاحیں استعمال کرتی ہے وہ بھی حقوق نسواں کے مبلغوں کی ہیں اور اُن

کی باتوں پر مس پی باڈی اور مارگریٹ فلر کی تقریروں کا دھوکا ہوتا ہے۔

لہٰذا ہم یہ دعویٰ کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ قرمزی حرف کے موضوع

کا ایک پہلو حقوق نسواں سے بھی متعلق ہے البتہ اس میں مصنف کا طنز بھی شامل

ہے۔ اس کتاب کے دوسرے سیاسی اور سماجی معنی بھی ممکن ہے کہ ہوں لیکن

قرمزی حرف اور بلائیتھ ڈیل رومان کے مصنف کو سیاسی یا اصلاحی اہل قلم

سمجھنا غلط ہوگا۔ ہاتھورن واقعات کا بالخصوص سیاسی واقعات کا بڑا محتاط

اور چالاک شاہد ہے۔ اور یہ بجائے خود ایک غیر معمولی امتیاز ہے لیکن ہاتھورن

کی تحریروں میں کوئی باضابطہ سیاسی نظریہ نہیں مل سکتا۔ بلکہ ہاتھورن تو شاذونادر

ہی معاشرے کا کوئی گہرا تاثر ہم پر چھوڑتا ہے۔ "قرمزی حرف" میں تو ایک ایسا

شاعرانہ اور داستانی خاکہ ملتا ہے جو آپرا کی خصوصیت ہے۔ قرمزی حرف اور

ہاتھورن کی دوسری تصانیف میں عام انسان ہمیں فقط بھیڑ میں ملتے ہیں گویا وہ

گانے والوں کی ایک ٹولی میں ہیں۔ اور کتابوں کے اہم کردار اگر کبھی گاؤں کے

چوپال میں، کسی پرانے مکان یا دکان میں یا باغ، دُورافتادہ کھیت یا مرغزار میں دوسروں کے ساتھ ملتے بھی ہیں، تو یہ سارا منظر بڑا مصنوعی معلوم ہوتا ہے۔

عملی طور پر ہاتھورن ڈیموکریٹک پارٹی کے ایک ایسے گروہ سے تعلق رکھتا تھا جو ذہنی اعتبار سے بڑا ٹوٹ پھوٹ گیا تھا۔ ہنری جیمز کی مانند ہاتھورن بھی سیاسی نظریات اور تعلیمات سے پوری طرح واقف نہ تھا۔ وہ سیاسی مسائل اور سرگرمیوں کو ڈرامائی رنگ میں پیش کرنے کا فن کارانہ شعور بھی نہ رکھتا تھا۔ لیکن ہاتھورن بسا اوقات ذہنی توانائی کا ایک ایسا طلسم باندھتا ہے کہ اکثر پڑھنے والے اس فریب میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ وہ کوئی بہت بڑا اخلاقی مصلح سیاسی مفکر یا مذہبی پیشوا ہے مگر یہ سب ہے فریب نظر۔ جس میں اس کی ذہانت ذکاوت، تشکیک اور بنیادی انسانی سچائیوں کے گہرے مطالعے کو بڑا دخل ہے۔ دراصل اس کی ذہنی تحقیقات کی وحدتیں بنیادی طور پر جمالیاتی ہیں کیونکہ ہاتھورن دنیا کو نئی نقطۂ نظر سے دیکھتا تھا اور اُس کو اس بات پر اصرار تھا کہ جمہوریت میں بھی جس کو جمالیاتی قدروں سے کوئی دلچسپی نہیں۔ انسان دنیا کو نئی نگاہ سے دیکھ سکتا ہے۔

قرمزی حرف کے بارے میں مشہور نقاد یُو ارونٹرس کا خیال ہے کہ یہ

کتاب" ایک خالص تمثیل ہے۔" حالانکہ اُس کی رائے میں ہاتھورن کی دونوں مشہور تصنیفیں ـــــ سنگ مرمر کا دیوتا (THE MARBLE FAWN) اور بلائتھ ڈیل رُومان ناول ہیں جن میں تمثیلی عناصر بھی شامل ہیں ـــــ مسٹر ونٹرس نے ہاتھورن پر بڑا عالمانہ تبصرہ کیا ہے۔ اس تبصرے میں اُنہوں نے نیو انگلینڈ کے ضمیر پرستوں کے تضادات بھی دکھائے ہیں اور بتایا ہے کہ ان تضادات نے کس طرح تمثیلی معنویت کی تخلیق کی ـــــ اُن کا کہنا ہے کہ نیو انگلینڈ کے ضمیر پرست مانی کے فلسفے (خیر کُل اور شر کُل کی ابدی آویزش) سے سخت متاثر تھے۔ یہ ثنویت حقائق کی دو متضاد لیکن باہم منسلک وحدتوں کو تسلیم کرتی تھی اور اسی سے یہاں کے لوگوں کے ذہن تمثیلی انداز میں سوچنے کے عادی بنے۔ اگر قرمزی حرف خالص تمثیل ہے تو پھر اس کی علامتوں کے معنی اور اشارے واضح اور متعین ہونے چاہئیں تاکہ سب کو معلوم ہو جائے کہ یہ علامتیں کس حقیقت کا بدل ہیں۔ لیکن قرمزی حرف میں ایسا نہیں ہوتا۔ دراصل قرمزی حرف خالص تمثیل نہیں ہے بلکہ ایک ناول ہے جس میں تمثیلی عناصر کو بڑے حسین طریقے پر سمویا گیا ہے۔ خود مسٹر ونٹرس بھی بالواسطہ طور پر اس کا اعتراف کرتے ہیں۔ چنانچہ علامتوں کے جو معنی اور مفہوم وہ متعین کرتے ہیں وہ دل کو بالکل نہیں لگتے

مثلاً ہسٹر ایک پشیمان گناہ گار ہے۔ ڈمزڈیل نصف پشیمان گناہ گار ہے اور

چلنگ ورتھ ایسا گناہ گار ہے جو بالکل پشیمان نہیں ہوتا۔

قرمزی حرف کے بارے میں ونٹرس کی مانند ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی رائے

بھی جزوی صداقت رکھتی ہے۔ لارنس کے نقطۂ نظر کو مسٹر کیو۔ ڈی۔ لیوس نے

اپنے مقالے "ہاتھورن بطور شاعر" میں بڑی تفصیل سے پیش کیا ہے۔ اُس کا کہنا

ہے کہ پرانی دنیا سے امریکہ کی نئی دنیا میں منتقل ہونے کے باعث جو عظیم تہذیبی

تغیرات واقع ہو رہے تھے یا ہونے والے تھے ہاتھورن نے شعوری یا غیر شعوری

طور پر انہی تغیرات کی پیش قیاسی کی ہے۔ لارنس کے بقول ہاتھورن نوجوان ہسٹر

اور چلنگ ورتھ کے کرداروں کے ذریعہ رئیسانہ اور ابوی طرزِ زندگی کے زوال

کی نقشہ کشی کر رہا تھا اور ڈمس ڈیل اور بعد کی سماجی خدمت کرنے والی ہسٹر

کے ذریعہ ایک نئی جمہوری اور ضمیر پرست آگہی کی طرف اشارہ کرنا چاہتا تھا

لارنس کی نظر میں یہ آگہی آپ اپنا تضاد پیش کرتی ہے۔ اس کی مثال پرل کا

کردار ہے جو ضمیر پرست امریکہ، خود ضمیر پرست ہاتھورن کی طرح سطح پر تو

بڑی نرم اور شریف ہے لیکن اندر سے جنگلی بھوتنی ہے۔

THE HOUSE ہاتھورن میں بلاشبہ ایک تاریخی شعور موجود تھا، مثلاً

OF THE SEVEN GABLES میں اور مسز ہگن باٹم کی "تباہی" میں دو کردار
—— پائنک اور ہال گریو —— بڑے ہر فن مولا ہیں اور زرعی نظام کی
پسپائی اور سرمایہ داری نظام کے عروج کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اگر مسز لیوس
نے یہ نکتہ پا لیا ہوتا تو شاید وہ فیصلہ صادر کرنے میں احتیاط برتتیں۔ ہاتھورن
کی تصنیفات میں کوئی مرکزی نہاد یہی منتہ نہیں ہے جو سب کی شیرازہ بندی کرے
اُس میں فقط تاریخی واقعات کا ایک واضح شعور ہے اور وہ ان واقعات کو
حُسن اور معنویت تفویض کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ لیکن یہ معنویت اُس کے
جمالیاتی حُسن ترتیب سے پیدا ہوتی ہے۔ گو ہاتھورن تاریخی واقعات کا مشاہدہ
کرتا ہے مگر کوئی باضابطہ تاریخی نظریہ پیش نہیں کرتا۔

کیا ہم ان سب جائزوں اور مشوروں کو یک جا کر کے ان سے کوئی
مرکب نہیں تیار کر سکتے؟ مگر ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ بقول مس رُوک جہاں تک
قرمزی حرف کا تعلق ہے۔" ہاتھورن کو گم شدہ یا پوشیدہ جذبے سے بڑی گہری
دلچسپی تھی۔" اس میں ہم یہ اضافہ بھی کر سکتے ہیں کہ قرمزی حرف ایک تمثیلی ناول
ہے اور اس تمثیل کا ماخذ —— ہیئت اور ماہیت دونوں اعتبار سے ——
ضمیر پرستی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ گو کوئی مرکزی اور متحد کرنے والی

منتھ موجود نہیں ہے لیکن اس ناول میں یورپ کے تہذیبی ورثے کو ترک کرنے کے باعث جذبے کا جو زیاں ہوا ہے، اُس کا ذکر کیا گیا ہے۔

مگر ہاتھورن یہ کبھی فیصلہ نہ کر سکا کہ آیا وہ جذبے کے اس زیاں یا تخلیل کو پسند کرتا ہے یا ناپسند۔ چنانچہ قرمزی حرف میں بھی یہی تذبذب نمایاں ہے۔ ایک فن کار کی حیثیت سے تو کبھی کبھی وہ اس بات سے پریشان ہوتا تھا کہ "امریکہ میں خام مواد کی بہت کمی ہے۔" (کوپر) چنانچہ ہاتھورن ہمیں امریکہ کی افسردہ اور ٹھنڈی فضا محسوس کراتا ہے۔ مثلاً جس وقت ہسٹر پرن جنگل کی دھوپ میں اپنے سیاہ اور چمکیلے بال کھول دیتی ہے تو جلد ہی اُس کی منکسر مزاجی اور ایذا طلبی اُسے اپنے بالوں کو بھورے رنگ کی ٹوپی سے ڈھکنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اسی کے ساتھ ضمیر پرست اور روائتی ہاتھورن اس بات پر اطمینان کا سانس لیتا ہے کہ یورپ سے امریکہ منتقل ہونے کے بعد ہمارے حجاباتِ نظر دُور ہو گئے اور اگر معصیت اور بے راہ روی کے ساتھ زندگی کی چند حسین دلچسپیاں بھی ختم ہو گئیں، تو ہمیں اپنی حقیقت پسندی اور عملی ذہانت کی اتنی قیمت تو ادا کرنی ہی تھی۔

اگر ہم اس رائے پر اڑے رہیں کہ قرمزی حرف ایک تمثیل ہے، تو

ہمارا فرض ہوگا کہ ہم کہانی کی علامتوں کے معنی متعین کریں۔ یہ مسئلہ غور وفکر کی دعوت ضرور دیتا ہے۔ مگر بسا اوقات علامتوں کے معنی متعین کرنے میں ہمارے نقادوں کو بڑی صبر آزما قیاس آرائیاں کرنی پڑی ہیں۔ جیسا کہ فوگل نے کہا ہے ہاتھورن کی تحریروں میں کوئی مخصوص یا منفرد علامتیں نہیں پائی جاتیں۔ اُن کی علامتیں عام طور سے روایتی ہیں جو انجیل، ڈانٹے، شیکسپیئر، ملٹن، سپنسر اور بنیان سے مستعار لی گئی ہیں —— نور وظلمت، شہر وجنگل، کالی اور گوری عورت، چشمہ، آئینہ، دل کی وادی، دریا، سمندر، جنت عدن، گلاب، سانپ، آگ وغیرہ ——

لیکن ان علامتوں کے ڈھانچے کے اندر رہتے ہوئے بھی ہاتھورن کی تمثیل میں ممکن ہے کہ انفرادیت ہو۔ کیونکہ ہاتھورن نے ضمیر پرستوں کے اصولوں کو تمثیلی علامتوں کی شکل دی ہے۔ مثلاً ہسٹر پرن جس میں بڑی شاہانہ عظمت اور بڑی دلکشی ہے "ابدی عورت" کی نمائندہ ہے یا شاید ابدی انسان کی۔ جس وقت وہ اپنی بھوری ٹوپی اوڑھ کر سماجی کارکن بن جاتی ہے تو اُن کا جذباتی جوش، اُس کا رنگ، اُن کی وجدانیت سب ڈھک جاتی ہے۔ اس درمیان میں چیلنگ ورتھ اور ڈمس ڈیل ایک دوسرے کو برباد

کرنے میں مصروف ہیں۔ یہ دونوں کردار دراصل اُس قوتِ ارادی کے دو پہلو ہیں جس نے امریکہ میں ضمیر پرست خیالات کو بہت اُلجھایا —— اس کا ایک پہلو فعال ہے اور دوسرا بے عمل —— ضمیر پرستی نے امریکہ کے نئے باشندوں کو یہ یقین دلا دیا تھا کہ انسان کی قوتِ ارادی میں تمام رکاوٹوں کو دُور کرنے اور تمام دشواریوں پر قابو پانے کی صلاحیت موجود ہے لیکن دشواری یہ تھی کہ اسی کے ساتھ یہ ضمیر پرستی لوحِ تقدیر پر بھی ایمان رکھتی تھی۔ جہاں ہر شخص کی قسمت پہلے ہی سے متعین ہو چکی تھی اور جس پر اعتقاد رکھنے کے بعد فقط خدا کا ارادہ باقی رہ جاتا ہے انسان کا اختیار ختم ہو جاتا ہے۔

چیلینگ ورتھ میں عقل اور ارادے کی وحدت ہے۔ وہ بڑی بے رحمانہ سنجیدگی کے ساتھ اور نہایت خبیث نیت سے ڈمس ڈیل کا تجزیہ کرتا ہے ہاتھورن کی رائے میں اُس کا یہ طرزِ عمل بڑا شیطانی ہے۔ وہ اس کو ناقابلِ معافی گناہ سے تعبیر کرتا ہے اور جنسی گناہوں سے بھی زیادہ بُرا سمجھتا ہے۔ (اُس نے قلبِ انسانی کے تقدس کو ناپاک کیا ہے۔" ڈمس ڈیل کہتا ہے،" ہسٹر! تو نے اور میں نے یہ کبھی نہیں کیا۔") ہاتھورن نے اُن محرکات کا جو انسانوں کو قلبِ انسانی کو لوٹنے اور پامال کرنے پر مجبور کرتے ہیں، اتنا ہی گہرا مطالعہ کیا ہے،

جنتا کوپر اور فاکنر نے اُن محرکات کا کیا ہے جو انسان کو اُس سرزمین کو لوٹنے اور پامال کرنے پر مجبور کرتے ہیں جو خدا نے بطور امانت ـــــ امریکیوں کو عطا کی تھی۔ اور ہاتھورن کی نظر میں بھی ـــــ کوپر اور فاکنر کی مانند ـــــ پامالی یا ناپاکی بدترین جرم ہیں۔

ڈمس ڈیل میں عقل موجود ہے مگر قوت ارادی غائب ہے۔ وہ ہمہ تن خطابت، نفاست اور ذکاوت ہے۔ وہ اخلاقی اصول پرستی کا پیکر ہے کسی زمانے میں اُس نے بھی کوئی چیز پامال کی تھی مگر اب اس کا سارا تشدد اپنی ذات کے داخلی پہلو تک محدود ہے۔ وہ اپنا شکار آپ کرتا ہے، جس طرح ڈمس ڈیل اُس کا شکار کرتا ہے۔

چھوٹی بچی پرل دراصل ہاتھورن کی اپنی بچی اُونا کا چربہ ہے۔ علامتاً اور حقیقتاً وہ ہسٹر کے بطن سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ قرمزی حرف A (زنا) کا خمیازہ ہے۔ پرل کائنات کا وجدانی، غیر قانونی اور شاعرانہ تصور ہے۔ وہ عام انسان کا ابدی تخیل ہے جو ہر بچے کی شکل میں اُبھرتا ہے۔ یہی بنیادی عنصر ہے فن کار کے تخیل کا، جسے ضمیر پرستی ملعون قرار دیتی ہے۔

متذکرہ بالا تشریحات سے یہ حقیقت بخوبی واضح ہو گئی ہو گی کہ چیلنگ ورتھ

ڈمس ڈیل اور پرل خود ناول نویس کے ذہن کی مختلف قوتوں اور صلاحیتوں کا مرئی عکس ہیں۔ چلنگ ورتھ متجسس عقل ہے، ڈمس ڈیل اخلاقی حسیت ہے۔ اور پرل غیر شعوری شاعرانہ کیفیت اور ہسٹر انسانی حقیقت ہے جس سے خطائیں سرزد ہوتی ہیں۔ اُس میں لچک ہے، تنوع ہے، صبر وضبط کا مادہ ہے اور گہرائی ہے۔

دوسرے نقطۂ نظر سے قرمزی حرف میں متھ تو نہیں البتہ متھ کے کئی ابتدائی نمونوں کی جھلک ملتی ہے۔ چلنگ ورتھ شیطان صفت عاقل بلکہ پاگل سائنسدان ہے۔ ڈمس ڈیل نہایت شاندار ہیرو بلکہ مشرقی امریکہ کا مثالی باشندہ ہے۔ ہسٹر حرام کار عورت ہے۔ باغی اور ریڈیکل —— پرل جنگل کی بیٹی ہے جو جانوروں سے باتیں کرتی ہے۔ بعد میں جب اُسے ورثے میں دولت ملتی ہے اور وہ ایک غیر ملکی شریف زادے سے شادی کر لیتی ہے تو وہ بین الاقوامی مزاج کی امریکی لڑکی بن جاتی ہے —— ہوویلز اور جیمز کی ہیروئنوں کی مانند ——،

حرف ۸ بنام وجیل

"تمثیل" — "علامت" اور اسی قبیل کی دوسری اصطلاحوں کی تعریف

ڈکشنری کی ضرورت اس وجہ سے پیش آتی ہے کہ گو ان لفظوں کے معنی قریب قریب متعین ہو چکے ہیں لیکن امریکی ادب کے شائقین ان لفظوں کو بڑی بے احتیاطی سے استعمال کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ امریکہ میں اور امریکہ کے باہر ایک عام تاثر یہی ہے کہ امریکی ادب بڑا پُر اسرار ہے اور اُس کی تہ تک پہنچنا قریب قریب محال ہے۔

قرمزی حرف A بہت آسان علامت ہے۔ لیکن میل ویل کی سفید وہیل مچھلی ہے تو سو فی صدی مچھلی ہی پھر بھی ایک شاعرانہ علامت ہے لفظ "علامت" کے عام معنی یہ ہیں کہ "کوئی شے جو کسی دوسری شے کی جگہ لے" لیکن ادبی تنقید کے میدان میں علامت مطالب و معنی کا خود مختار لسانی امتزاج ہے۔ ہم ایک حد تک یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ قرمزی حرف A کس شے کی جگہ استعمال ہوا ہے وہ حرام کاری کی جگہ استعمال ہوا ہے (زنا کے لئے انگریزی لفظ ADULTERY ہے جس کا پہلا حرف A ہے) مگر چونکہ ہاتھورن کو بذاتہ اس عمل سے سروکار نہیں ہے اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ حرف دراصل اُس بدنما دھبے کی جگہ ہے جس سے ہر انسان کا دامن آلودہ ہے۔ "پیدائشی لچھن" نامی کہانی میں ہاتھ کی علامت کی مانند۔ اسی لئے ہم کہتے ہیں کہ یہ نسبتاً ایک

آسمان علامت ہے اور سفید وھیل کی طرح پیچیدہ اور معنی و مطالب کا مجموعہ نہیں ہے۔ ہاتھورن اس علامت کو زیادہ پُراسرار اور معنی خیز بنانے کے لئے یہ بھی کہتا ہے کہ قرمزی حرف رات کی تاریکی میں چمکتا ہے لیکن اس کی ان باتوں کا قاری پر کوئی خاص اثر نہیں ہوتا۔ معمولی علامت ہونے کے باعث قرمزی حرف A تمثیل کے لئے بھی موزوں ہے۔ مگر وھیل اس سے کہیں زیادہ پیچیدہ علامت ہے۔

میل ویل اور ہاتھورن نے "تمثیل" کا لفظ اس جگہ استعمال کیا ہے، جہاں ہم "علامت" کا لفظ استعمال کریں گے۔ اُنہوں نے دونوں اصطلاحوں میں فرق نہیں کیا ہے۔ مثلاً میلویل ایک خط میں مسز ہاتھورن کو لکھتا ہے کہ اُنہوں نے (مسز ہاتھورن) اُسے موبی ڈک کے تمثیلی معنی سے آگاہ کیا ہے۔ خود موبی ڈک میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ "کہیں یہ کتاب ایک بھیانک اور ناقابلِ برداشت تمثیل نہ بن جائے۔" چنانچہ میلویل کے اسی بیان کی بنار پر بعض نقادوں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ موبی ڈک میں کوئی علامتی معنی پوشیدہ نہیں ہیں بلکہ وہ ایک سیدھی سادی سمندری کہانی ہے۔

لیکن موبی ڈک کا شاعرانہ عنصر جو اُس کے حقیقی عنصر میں اضافہ کرتا ہے

وہیل کی حد تک علامتی ہے۔ یور ونٹرس کا یہ دعویٰ گمراہ کن ہے کہ موبی ڈک
ایک تمثیل ہے جس میں وہیل شر کی جگہ ہے۔ بے شک یہ وہیل اہاب کے لئے
شر ہے مگر میلویل، اشمائیل یا پڑھنے والے کے لئے تو ہرگز شر نہیں ہے۔

تمثیل اور رمزیت کے فرق کو کولرج نے متعین کیا تھا۔ یہ فرق تخیل اور
واہمہ کے فرق کی مانند ہے۔ ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیئے کہ گو ہاتھورن نے
انگریزی اور جرمن رومانٹک لٹریچر کا مطالعہ کیا تھا لیکن اُس کے خیالات کی
تشکیل اس سے پیشتر ہینن اور سپنسر جیسے تمثیل نگاروں کی تحریروں سے ہو چکی
تھی۔ اس کے برعکس میلویل زیادہ تر شیکسپیئر اور رومانٹک مصنفوں سے کسب
فیض کرتا ہے۔

خالص تمثیل کے ——— اگر یہ ممکن ہے ——— دو متعین عناصر ہیں۔
اوّل جامد اور متعین علامتوں کی زبان اور دوم ایسی سچائیاں جن کی جانب یہ
نشان اشارہ کرتے ہوں۔ تمثیل میں نشان یا علامت کا جواز اس کے سوا اور
کوئی نہیں ہے کہ کسی متعین معنی کی تشریح ان سے کی جائے۔ تمثیل اُس وقت
خوب پھلتی پھولتی ہے جب حقیقت یا صداقت کے بارے میں سب متفق
الرائے ہوں۔ اور جب ادب کو اس کی تفسیر سمجھا جاتا ہو نہ کہ اس کا منکشف

کرنے والا یا اس کا سراغ لگانے والا خیال کیا جاتا ہو۔ اس کے برعکس علامتی ادب صداقت کے بارے میں اختلاف رائے کے باعث پھلتا پھولتا ہے۔ کولرج کے تخیل کی مانند علامتی ادب صداقت کا انکشاف کرتا ہے، صداقت کی تخلیق کرتا ہے۔ خالص علامتی اہل قلم کے لئے "خود ٹیکنیک ہی انکشاف ہے۔" چنانچہ کسی شاعرانہ علامت کے فقط معنی ہی نہیں ہوتے، وہ بذاتہٖ ایک چیز بھی ہوتی ہے۔ ایک خود مختار صداقت ——— جس کا انکشاف اس علامت کے ظہور میں آنے کے دوران میں ہوا ہے۔ یہ خود مختار صداقت اگر ہمیں اس کی اجازت دے کہ ہم اُسے علامت سمجھیں یعنی کسی دوسری چیز کا بدل، تو بھی اس کا اظہار آسان نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک سے زیادہ معنی و مطالب کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

یہ اصطلاحیں ناول سے زیادہ شاعری کے لئے موزوں ہیں۔ کیونکہ ناول پر تنقید کرتے وقت اُس کے لسانی یا علامتی پہلوؤں پر غور نہیں کیا جاتا۔ مثلاً تھیوڈر ڈرائیزر یا بالزک کے ناولوں کی مانند ناولوں کی زبان بہت خراب ہو سکتی ہے۔ پھر بھی وہ عظیم ناول شمار ہو سکتے ہیں لیکن زبان کی خوبی یا خرابی کسی نظم کو بلند یا پست بنا سکتی ہے۔ اس کے علاوہ

ناول کی "شاعری" اُس کی زبان میں اتنی نہیں پوشیدہ ہوتی جتنی کہ پکچر، سین، کردار اور عمل کے باہمی رشتے اور آہنگ میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ موبی ڈک کی مانند بعض ناول ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں اس "ناولی شاعری" کے علاوہ ایسے ٹکڑے بھی ملیں گے جن میں نہایت حسین استعارے استعمال ہوئے ہیں ———،

۱۸۵۲ء تک ہاتھورن اپنی قریب قریب تمام اہم تصنیفات مکمل کر چکا تھا۔ "قرمزی حرف" اور "سات نکونے جھروکوں کا مکان" شائع ہو چکی تھیں۔ اور قبل اس کے کہ وہ طویل مدت کے لیے یورپ میں سکونت اختیار کرتا اُس نے BLITHEDALE ROMANCE لکھی۔ یہ اُس کی آخری تصنیف ہے جو ناول کی شکل میں لکھی گئی ہے۔ قرمزی حرف کے علاوہ ہاتھورن کوئی دوسرا طویل ناول لکھنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوا۔ اپنے ان ناولوں میں ہاتھورن نے جگہ جگہ ٹھوکر کھائی ہے لیکن ٹھوکر کھا کر سنبھلنا اور اپنی پرانی رفتار پر چلنا اُس کے لیے آسان نہیں تھا۔ چنانچہ اپنی فنی کمزوری پر پردہ ڈالنے کے لیے وہ ناول کے درمیان طرح طرح کے کرتب کھاتا ہے۔ کہیں کٹھ پتلیوں کا تماشا ہو رہا ہے، کہیں سوانگ بھرا جا رہا ہے، کہیں

مسمریزم کے کرشمے دکھائے جا رہے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ مصنّف کوئی بازیگر ہے جو تماشائیوں کی توجہ برقرار رکھنے کے لئے اپنی جھولی سے ہر لمحہ کوئی نہ کوئی نئی چیز نکالتا رہتا ہے۔ ہاتھورن دراصل طویل قصّہ نہیں لکھ سکتا تھا بلکہ مختصر افسانے اُس کے مزاج سے زیادہ میل کھاتے تھے۔ گو ہاتھورن کو ناول کی تاریخ میں ایک اہم مقام حاصل ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ ناول کے فن پر کبھی عبور حاصل نہ کر سکا۔ اس کے لئے اُسے ہمیشہ رُومان کی بھرمار کرنی پڑی۔ بلائیتھ ڈیل رُومانس میں تو وہ اس کا اعتراف بھی کر دیتا ہے ——۔

ٹیکنیک کے مسائل سے قطع نظر ہاتھورن کی یہ تصنیف اپنے تخیّل میں بڑی طبع زاد اور انوکھی ہے۔ اسی وجہ سے لوگ اب تک اس کتاب کو بہت پسند کرتے ہیں۔ بُروک فارم میں کھیتی باڑی کا جو تجربہ ہاتھورن کو ہوا تھا اُس کی وجہ سے اُس کو طرح طرح کے طور طریقوں، کردار اور مزاج کے مطالعہ کا اچھا موقع مل گیا تھا۔ اس کتاب میں لبرل دانش وروں کے طور طریقوں کا اتنا کامیاب خاکہ کھینچا گیا ہے کہ سوئفٹ اور پی کاک کے علاوہ کوئی دوسرا طنز نگار ہاتھورن کا جواب پیش نہیں کر سکتا۔ کیا کسی مصنّف کو بھی اس بات کا

خیال آیا ہے کہ ان دانشور عورتوں کے جذبات و احساسات بھی جن کو برتن مانجھنا اور کھانا پکانا پڑتا ہے ناول کا موضوع بن سکتے ہیں۔ زنوبیا ایک المیہ اور مضحکہ خیز کردار ہے۔ ہیروئن ہونے کے باعث وہ ناول کا مرکزی کردار ہے۔ اس کردار کا چربہ ہاتھورن نے بڑے پیار سے کھینچا ہے۔ چنانچہ اس کردار کی سطحیت اور دوسری خامیوں کے باوجود ہنری جیمز نے ہاتھورن کے اس کردار کی بڑی تعریف کی ہے۔ "ہاتھورن ایک ایسا کردار تخلیق کرنے میں کامیاب ہوا ہے، جو قریب قریب ہر لحاظ سے ایک جیتا جاگتا انسان ہے" زنوبیا کے کردار کا اہم نکتہ یہ ہے کہ وہ اپنی زندگی کو ہمیشہ کسی نہ کسی ادبی یا سیاسی عقیدے کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتی رہتی ہے اور اپنی فطری اور جبلی صلاحیتوں کو درخور اعتنا نہیں سمجھتی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کی داخلی زندگی میں سخت انتشار پیدا ہوتا ہے اور اس کی تمام صلاحیتیں ضائع ہوتی رہتی ہیں۔ وہ خودکشی بھی کرتی ہے تو اُس لباس اور انداز میں جو اُس نے پانی میں ڈوبتے ہوئے لوگوں کے تصویروں میں دیکھے تھے۔

"قرمزی حرف" کی مانند بلائتھ ڈیل رومانس میں بھی مرکزی موضوع جذبے کا زیاں ہی ہے۔ کورڈیل جو داستان کا راوی بھی ہے اتنا پست ہمت اور

خشک آدمی ہے کہ وہ جذباتی زندگی نہیں گزار سکتا۔ حالانکہ اُس میں اتنی سمجھ موجود ہے کہ وہ اس جذباتی زندگی کا تصور کر سکتا ہے۔ ہالنگ ورتھ جو روحانی اعتبار سے قرمزی حرف کے چلنگ ورتھ کا قریبی رشتہ دار ہے اور میل ویل کے اہاب (موبی ڈک) کے خاندان سے ہے ایسا دیوانہ ہے جسے ایک ہی بات کا خبط ہو۔ اس خبط نے اس کے جذبے کو بالکل ختم کر دیا ہے۔ پرسیلا نیو انگلینڈ کی ایک نوجوان حسینہ ہے جس کو روحانی تجربے ہوتے رہتے ہیں۔ زنوبیا مسٹر پرن کی مانند نہایت خوبصورت اور جذباتی عورت ہے۔ وہ نسوانی جذباتیت کی ہم پسندی اور خیال پرست ماورائیت کا مرکب ہے۔

ہاتھورن کا یہ ناول خیال پرست دانش وروں اور مصلحوں کی زندگی کا خاکہ ہے اور امریکی ادب میں اپنی نوعیت کی پہلی تصنیف ہے۔ اس کے بعد ہنری جیمز نے "بوسٹن کے باشندے" لکھی اور میول ویل نے "کیلوفیس کی سیاحتیں" لائنل ٹرلنگ نے "سفر کا وسط" اور میری میکارتھی نے "نخلستان" لکھی۔ مگر ان سب مصنفوں نے اپنے پیش رو سے کسی نہ کسی شکل میں کسب فیض کیا ہے۔ لیکن بلائتھ ڈیل رومانس میں ایک مخصوص شاعرانہ حسن اور دلکشی پائی جاتی ہے۔ ایک ایسی ناقابل بیان طلسمی فضا ملتی ہے جو اُس کے روحانی وارثوں کی تصنیفوں میں نہیں ملتی

اس ناول کی علامتیں واضح اور اثر انگیز ہیں۔ اس سے افسانہ میں کشش پیدا ہو گئی ہے اور ناول کی نفسیاتی خصوصیت اور بڑھ گئی ہے۔ نقاب اور سوانگ نیت اور عقیدے کی جھوٹی نمائش کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ مسمریزم اشارہ ہے روح کے کذب اور جذباتی شعبدہ بازیوں کی طرف۔ آتش دان کی آگ اُس زندہ دلی اور جذباتی زندگی کی علامت ہے جو بلائتھ ڈیل کے باشندوں کو کبھی نصیب نہیں ہوتی۔ اور مرغزاری فضا دراصل اُس معصومیت کی نمائندگی کرتی ہے، جو اُن مہذب مگر خیال پرست انسانوں کی قسمت میں نہیں ہے۔ مگر ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ بلائتھ ڈیل رومانس امریکی ادب کے معدودے چند مرغزار دشمن ناولوں میں ہے۔ ہاتھورن روایتی معاشرے کا حامی اور مبلّغ ہے۔

ہاتھورن اس منصوبے میں کامیاب نہیں ہوتا جس کے تحت اُس نے اپنے اس ناول کا خاکہ بنایا تھا۔ بلائتھ ڈیل اور اس کے دلچسپ باشندوں کی ٹھوس شخصیت اوّل تو شروع ہی سے متعین نہیں ہوتی۔ پھر لطف یہ ہے کہ جوں جوں کہانی بڑھتی ہے، ان شخصیتوں کے نقوش روشن ہونے کی بجائے اور دھندلے ہوتے جاتے ہیں اور کہانی منتشر ہو کر چند جامد اجزا میں بٹ جاتی

ہے (جنگل میں سوانگ کا منظر، ڈھلی ڈھلائی تقریریں، زنوبیا کی خودکشی)

اس خرابی کی ایک وجہ یہ ہے کہ کہانی جوں جوں آگے بڑھتی ہے، ہاتھورن کی دلچسپی اپنی داستان کے راوی کورڈیل سے بھی بڑھتی جاتی ہے یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جو مصنف کے لئے بڑی ادبی اور اخلاقی اہمیت رکھتا ہے اور آخر کار وہ امریکہ میں ناول لکھنے والوں کے خیالات اور احساسات پر چند بنیادی اور اخلاقی اعتراضات کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اُسے یہ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ ناول کی بجائے وہ رومان فقط اس وجہ سے نہیں لکھتا کہ امریکہ میں خام مسالے کی کمی ہے۔ بلکہ اس کا باعث اُس کے ضمیر پرست عقائد بھی ہیں کیونکہ رُومان میں اُسے یہ آسانی ہے کہ وہ جسمانی اور جنسی جذبات کو آڑے ترچھے انداز میں پیش کر سکتا ہے۔ چنانچہ بلائتھڈیل رُومان میں وہ یہی خیال ظاہر کرتا ہے کہ امریکی ناول نویس ناول لکھ کر ناقابل معافی گناہ کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ وہ چلنگ ورتھ کے گھرانے کے لوگ ہیں جن کی تجسس عقل قلب انسانی کو صدمہ پہنچاتی ہے۔

بلائتھڈیل رُومان میں ہاتھورن نے اسی نقطہ نظر کو آزمایا ہے کورڈیل واقعات کا عینی شاہد بھی ہے اور داستان گو بھی۔ چنانچہ وہ اپنی داستان گوئی

کی حیثیت یہ عینی شاہد کے نقطۂ نظر سے بار بار تبصرے کرتا ہے۔ ہمارا داستان گو چھوٹا موٹا شاعر بھی ہے۔ وہ قدرے خود غرض اور تنہائی پسند بھی ہے اُس میں طنز کرنے کا مادہ بھی ہے اور وہ افراد اور اشیاء کے اندر جھانک کر خوش بھی ہوتا ہے لیکن اس کا کردار کچھ "ناروا" اور "ناجائز" سا ہے۔ وہ زندگی کو چھُپ چھُپ کر دیکھتا ہے۔ وہ حیلہ جُو اور شرمیلا ہے۔ ہاتھورن ہمیں اس بات کی اجازت نہیں دیتا کہ ہم کورڈیل کو براہِ راست سامنے سے دیکھیں مصنّف نے اس کو عینی شاہد اور راوی کا رُتبہ عطا کر دیا ہے۔ اس لئے اس کے طرزِ عمل پر کوئی اعتراض بھی نہیں ہو سکتا۔

ہاتھورن ایک طرف ہمیں جامد مناظر کے ایک طویل سلسلے کے اندر سے گزارتا ہے اور دوسری طرف اپنی کہانی میں مقامات کا ایک سلسلہ بھی قائم کرتا ہے اور ہم سے کہتا ہے کہ ان مقامات پر کھڑے ہو کر مناظر کا مشاہدہ کرو۔ مقامات چونکہ بدلتے رہتے ہیں اس لئے دیکھنے والے کی دلچسپی بھی قائم رہتی ہے۔ ہم کرداروں کو بہت قریب سے دیہی مکانوں کے اندر بیٹھا ہوا دیکھتے ہیں پھر ہم کورڈیل کے ہمراہ جیل کے درخت پر اُس کی مچان میں جا بیٹھتے ہیں اور وہاں سے دُور کا منظر دیکھتے ہیں وغیرہ

وغیرہ ——— '

کورڈیل کی صحت یا مزاج میں تغیر ہوتا ہے تو ہمارا زاویۂ نگاہ بھی بدل جاتا ہے۔ ہم اشیاء کو دوسری نظر سے دیکھنے لگتے ہیں۔ وہ اگر بیمار ہے یا بخار میں مبتلا ہے تو اس کے مشاہدات میں بھی شدت اور تلملاہٹ آجاتی ہے اور وہ بھی علیل ہو جاتے ہیں۔ زنوبیا کی دل کشی نے اُسے اپنا گرویدہ بنا لیا ہے لیکن بخار کے عالم میں وہ اُسے 'ساحرہ' کا لقب دیتا ہے اور سوچتا ہے کیا زنوبیا کی زندگی میں وہ عظیم واقعہ کبھی پیش آیا ہے جس سے عورت کی نسوانیت کی تکمیل ہوتی ہے۔ بخار اتر چکا ہے مگر ہنوز نقاہت باقی ہے۔ اس عالم میں وہ سوچتا ہے کہ اس کی بیماری دراصل اس کی موت تھی اور اب وہ پھر سے پیدا ہوا ہے۔ اب وہ حقیقتوں کو صحیح صحیح دیکھ سکے گا اور لوگوں کا تجزیہ بلا خوف و ہراس کے ٹھیک ٹھیک کر سکے گا اور وہ واقعی اس میں کامیاب ہوتا ہے۔

کورڈیل چیزوں کو صاف صاف دیکھتا ہے البتہ اس کی نظر گہری نہیں ہے۔ وہ دوسروں کی نظر سے بھی دیکھنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ ان کے مشاہدے کا مقابلہ اپنے مشاہدے سے کر سکے۔ وہ ہولنگ ورتھ کی

رہنمائی کو مسترد کر دیتا ہے کیونکہ ہولنگ ورتھ اپنے دوستوں سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ اشیا کو اپنی آنکھوں سے دیکھنے کا حق وہ ہولنگ ورتھ کے حوالے کر دیں ——— کورڈیل اس مطالبے کو نامنظور کر دیتا ہے۔

ایک مقام پر پہنچ کر کورڈیل یہ محسوس کرتا ہے کہ کہانی میں اُس کی حیثیت قدیم کلاسیکی ڈرامے کے کورس کی ہے جو واقعات سے الگ تھلگ رہ کر واقعات بیان کرتا ہے۔ کرداروں سے اُس کا تعلق فقط اتنا ہی ہوتا ہے کہ وہ اُن کی قسمت کا فیصلہ ہوتا دیکھتا ہے اور اُن سے ہمدردی کرتا ہے۔ لیکن کورڈیل یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ کہانی کے خاتمے کے قریب ایک گوشہ نشین شاہد عینی بڑے تذبذب میں پڑ جاتا ہے اور اس کی وجہ خود کہانی کی نوعیت ہے۔ "میں نے آہستہ آہستہ اپنے آپ سے کہا کہ افراد کے جذبات سے اُن کی غلطیوں اور بدنصیبیوں سے اتنی قربت افسوس ناک بھی تھی اور خطرناک بھی۔ یہ وہ افراد تھے جن کے اپنے حلقے تھے۔ وہ ان حلقوں میں رہتے بستے تھے۔ اور اگر میں نے اس حلقے میں قدم رکھا، تو میری حیثیت بے جا مداخلت کرنے والے کی ہوگی۔"

یہ بہت مناسب اخلاقی درس ہے لیکن کسی ناول نگار کے لیے اس

ذہنی کیفیت میں مبتلا ہو جانا درست نہیں۔ ہاتھورن کو یہ اخلاقی سوال پوری کتاب میں پریشان کرتا رہتا ہے۔ ہمیں بھی اس سوال سے دلچسپی ہے لیکن ہم یہ خیال ظاہر کرنے پر مجبور ہیں کہ اگر ہاتھورن نے اپنے شاہد عینی کو مشاہدے کی مکمل آزادی دی ہوتی اور اس پر یہ پابندی نہ لگائی ہوتی کہ وہی دیکھے جو اخلاقی اعتبار سے لائق مشاہدہ ہے۔ تو اُس کا ناول اس سے کہیں بہتر ہوتا۔ چنانچہ بلائتھ ڈیل رومانس میں ہاتھورن کو اپنے اخلاقی عقائد کی وجہ سے بڑی مشکل پیش آئی ہے۔ ناول نویس کے اعتبار سے وہ "ناقابل معافی" گناہ کا مرتکب ہوا ہے۔ وہ مجبور ہے کہ اپنے کرداروں کا بڑی بے رحمی سے تجزیہ کرے البتہ وہ اُن کی نامکمل انسانیت میں اُن کا شریک کار نہیں بنتا اور نہ اُن کے تجربوں اور نصیبوں سے اپنا رشتہ جوڑتا ہے۔

اپنے فنی حدود کو سمجھنے میں ہاتھورن نے جو غلطی کی ہے اُس کا اندازہ زنوبیا کے قصے کے تیرہویں باب سے ہوتا ہے جس کا عنوان ہے "نقرئی نقاب"۔ یہ تھیوڈر (کورڈیل) کی کہانی ہے۔ اگر وہ چاہتا تو ایک پُراسرار اور نقاب پوش عورت (پریسیلا) کو بلا نقاب اٹھائے پیار کر کے عالمِ مدہوشی سے نجات دلا سکتا تھا۔ مگر وہ بڑا غیر جذباتی انسان ہے اور پیار کرنے

سے پہلے عورت کی نقاب اٹھانے پر اصرار کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نقاب پوش عورت عالمِ مدہوشی سے نکل نہیں سکتی اور تھیوڈر کو تمام عمر اپنی محتاط اصول پسندی کے باعث اس بات کا غم رہتا ہے۔ ہاتھورن کا بھی یہی حال ہے۔ وہ بھی یہی سوچتا ہے کہ کیا میں بھی تھیوڈر کی مانند اپنے کرداروں کو آزاد کرنے میں ناکام رہا ہوں۔

ہاتھورن بہت بڑا رُومان نویس تھا اور ہم اُسے ہر اعتبار سے ایک اچھا ناول نگار بھی تسلیم کرنے پر مجبور ہیں لیکن وہ جانتا تھا کہ اُس کے رومانوں کا محرک یہ جذبہ ہے کہ وہ عظیم ناول نگاروں کی صف میں شامل ہونے میں ناکام رہا ہے۔

میل ویل اور موبی ڈک

میل ویل تجربے کی "نا عقلیت اور تضاد" کا قائل تھا۔ اُس کے تخیل کا سرچشمہ اس کا یہی احساس تھا۔ جن دنوں وہ اپنی شاہکار کتاب موبی ڈک لکھ رہا تھا، تو ۱۸۵۰ء کے موسم گرما میں اُس نے ہاتھورن پر بھی ایک مقالہ تصنیف کیا تھا۔ اس مقالے میں اُس کا یہ تخیل اپنے نقطۂ عروج پر ہے میلویل کو ہاتھورن کی کہانیوں میں جو چیز سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے وہ فقط اُس کی "شیکسپیئر کی سی گہرائی" نہیں ہے اور نہ اُس کی قوت تخیل اور واہمہ بلکہ ان کہانیوں میں اُس کی نگاہیں روشنی اور تاریکی کا گنگا جمنی میل دیکھتی ہیں "کیونکہ ہاتھورن کی روح کے اندر ہندوستان کے موسم گرما کے سورج کی تاب ناکی بے شک موجود ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اُس کے

دوسرے رُخ پر چاند کے تاریک رُخ کی مانند اندھیرے کی چادر پڑی ہوئی ہے۔ جو دس گناہ زیادہ تاریک ہے۔" میل ویل کا قیاس ہے کہ تاریکی کی یہ عظیم طاقت" اس مسیحی عقیدے سے ماخذ ہے کہ انسان کی سرشت میں بدی ہے اور گناہ اوّلین کا مرتکب انسان اس بدی کی گرفت سے کبھی آزاد نہیں ہو سکتا" ہاتھورن کی کہانیاں پڑھ کر میلویل یہ رائے ظاہر کرتا ہے کہ" اُس کی مہر افروزی ممکن ہے کہ تم کو مسحور کرلے لیکن اس کے ماورا تاریکی کی سیاہی ہی سیاہی ہے۔"

میلویل کا یہ مقالہ ہاتھورن کے علاوہ خود میلویل کے تخئیل کی خصوصیات پر بھی صادق آتا ہے۔ بلاشبہ دونوں کے مشاہدات بڑی حد تک مشترک تھے لیکن ہاتھورن اُن کے باہمی فرق سے بخوبی واقف تھا۔ چنانچہ ۱۸۵۶ء میں جب وہ میلویل سے دوبارہ ملا اور دونوں میں عارضی راہ و رسم پیدا ہوئی تو ہاتھورن نے اس تجدید ملاقات کے بارے میں یہ رائے ظاہر کی کہ" گو میلویل سچائی اور عقیدے کے تضاد پر لگاتار بولتا رہا اور اُس کی باتیں بڑی لچھے دار تھیں لیکن وہ نہ تو عقیدے پر ایمان لانے کے لئے تیار تھا اور نہ عقیدے سے سراسر انکار کرنا چاہتا تھا۔" میلویل الگ بیٹھ کر فلسفۂ تشکیک

پر غور نہیں کر سکتا تھا اور نہ اپنے لیئے کوئی مذہبی یا فلسفیانہ عقیدہ وضع کر سکتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ تخیل کی دنیا میں ایک اجنبی بنجارے کی طرح بھٹکتا اور ایک ایسی صداقت کی تلاش کرتا رہا جو بیک وقت عقل کی صداقت بھی ہو اور فن کی صداقت بھی۔ مفکر کی حیثیت سے میلویل ایک ایسا اناڑی تھا جو ہر وقت عالم وجد میں رہتا ہو اور جس کو ناقابل حل مسائل کی دھن لگی ہو فنکار کی حیثیت سے بھی وہ ایک ایسا ہی اناڑی تھا جس کی اشیاء کے بارے میں ناولی یا شاعرانہ حس، اُس کی بے پناہ فطری صلاحیتوں کے باوصف کبھی ترقی نہ کر سکی۔ وہ ناول یا نظم کے فنی تقاضوں کو بالکل برداشت نہیں کر سکتا تھا۔ اُس کی طبیعت میں جدت اور قوتِ تخلیق برائے نام تھی۔ وہ ہاتھورن کی مانند اپنے تخیل کے اوصاف اور حدود سے بھی آگاہ نہ تھا۔ اس کی منزل تو عرش سے بھی پرے تھی۔ شیکسپیئر سے کم درجے کا کوئی آئیڈیل اسے قبول نہ تھا۔ پس لازم تھا کہ پیشہ ور اہل قلم کی حیثیت سے اُس کی زندگی مصائب و آلام میں گزرتی اور اُس کی ادبی تخلیقات بھی پراگندہ اور اچھی بُری ہوتیں۔

میلویل کے نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ اُس کی ابتدائی تصنیفات

کے ہیروؤں کے بحری سفر ایک لحاظ سے تلاش حق ہیں۔ (ٹائپی ۱۸۴۶ء
اوموٗ ۱۸۴۷ء — مردی ۱۸۴۹ء — ریڈ برن ۱۸۴۹ء — وہائٹ جیکٹ
۱۸۵۰ء — اور موبی ڈک ۱۸۵۱ء) یہ تلاش منطقی بھی ہے اور جمالیاتی
بھی۔ اس کا اندازہ مردی کے بحری سفر سے ہوتا ہے۔ یہ سفر بلا کسی وجہ کے
ایک تمثیلی علامتی اور خیالی منصوبے میں بدل جاتا ہے اور صداقت کا متلاشی
فلسفی بابالان بجا بڑے دعوے سے کہتا ہے کہ اصولی طور پر فلسفی اور شاعر
کا مشن ایک ہی ہے۔ کتاب کا ہیرو تاجی جس رویائے صادقہ کے لئے سرگرداں
ہے وہ بیک وقت عقلی اور جمالیاتی ذرائع سے حاصل ہوگا۔ بدقسمتی سے تاجی
اس میں کامیاب نہیں ہوتا اور بالآخر وہ ناپیدا کنار سمندروں کا سفر اختیار کر
لیتا ہے کیونکہ یہ دنیا نامعقولیت اور ابہام کی دنیا ہے۔ ایک ایسی دنیا
جس کی علامت یلاّہ (نور کی شہزادی) اور ہوتیا (ظلمت کی ملکہ) ہیں۔

میلویل کا عقیدہ تھا کہ انسان ایک ایسی دنیا میں رہتا ہے جو دو رُخی
ہے۔ اس تضاد کو حل نہیں کیا جا سکتا۔ اور نہ انسان کی بصیرت و آگہی اس
تضاد سے اوُپر کی حقیقتوں کا علم حاصل کر سکتی ہیں کیونکہ وہ خیر و شر، جنت اور
جہنم، خدا اور شیطان، عقل اور عشق، روح اور مادہ جیسے ابدی اور خودمختار

قطبین کے اندر رہنے پر مجبور رہے ۔ البتہ موبی ڈک میں میلویل کا تخیل ایک ایسا
استعارہ تلاش کر لیتا ہے جو ائی کے مشککانہ عقیدہ کے لئے موزوں ہے
حالانکہ میلویل آخر عمر تک اپنے مشکک ہونے کے خلاف احتجاج کرتا رہا۔
وہ قطعیت جو میلویل کا محبوب موضوع ہے کم سے کم سفید وہیل اور اس کے
ہیبت ناک عمل میں بڑی خوبصورتی سے ظاہر ہوتی ہے ۔ گو فلسفہ اور شاعری
کے اس حسین امتزاج سے وہ صداقت وجود میں نہیں آتی جو میلویل کی تشکیک
سے بلند ہو لیکن یہ امتزاج ایک ایسا فنی شاہکار ضرور تخلیق کرنے میں کامیاب
ہو جاتا ہے جسے ہم امریکی تخیل کا اعلیٰ ترین اظہار کہہ سکتے ہیں۔

مگر میلویل کے تخیل نے ابھی یہ عظیم کارنامہ سرانجام نہ دیا تھا کہ ہمیں
تباہی کے ایک منظر سے دوچار ہونا پڑتا ہے ۔ اہاب کے اندر عقل اور
جمالیاتی حس کے درمیان شدید رسہ کشی ہوتی ہے ۔ اہاب میں بڑی انسانیت
تھی ۔ وہ اب بھی جمالیاتی ، وجدانی اور شاعرانہ تجربے کی جانب کھنچتا تھا۔
اس میں اب بھی بنی نوع انسان سے ہمدردی کا جذبہ موجود تھا ، لیکن آہستہ
آہستہ وہ ان اوصاف سے دور ہوتا جاتا ہے ۔ اس کی قوت ارادی ، اس
کی ضد بڑھتی جاتی ہے اور نوبت خودکشی تک پہنچتی ہے ۔ اس کی خودبینی اد

خود پسندی جنون کی حد تک ترقی کر جاتی ہے اور وہ حقیقت کی ان تمام خیالی تشریحوں کی طرف سے آنکھیں پھیر لیتا ہے جو اُس کا یا دوسروں کا ذہن پیش کرتی ہیں۔

بد قسمتی سے خود میل ویل میں اہاب کے چند اوصاف موجود ہیں۔ موبی ڈک لکھنے کے بعد میل ویل پر گومگو کی ایسی کیفیت طاری ہو گئی تھی جو اُسے اپنی تردید آپ کرنے پر مجبور کر رہی تھی۔ وہ یہ محسوس کر رہا تھا کہ اگر اُسے اور کچھ لکھنا ہے تو اُسے یہ ماننا پڑے گا کہ عقل اور جمالیاتی حس کو کسی نہ کسی سنگم پر ملنا ہو گا۔ لیکن اُس کے ناول "پیئر" کا ہیرو پیئر اُس عارضی سنگم سے مطمئن نہیں ہوتا، جو جمالیاتی حس اُسے فراہم کرتی ہے کیونکہ عقل تو صداقتِ کُل کی تلاش میں ہے۔ چنانچہ عقل و جمال ایک ہی وقت میں ایک دوسرے کے لئے ناگزیر بھی ہیں اور ایک دوسرے کے ساتھ مل بھی نہیں سکتے۔ اگر کوئی شخص اس صورت حال کے آگے سپر ڈال دے تو اُس کا بے دست و پا ہو جانا لازمی امر ہو گا اور بد قسمتی سے میل ویل نے یہی کیا۔ کسی ایسے دماغ کو جو میل ویل سے زیادہ منظم ہوتا یا زیادہ سنجیدگی سے غور و فکر کا اہل ہوتا یا جس کی جمالیاتی حس زیادہ بیدار ہوتی اس اندھی گلی

سے نکلنا دشوار نہ تھا کیونکہ وہ اسے بھی تجربات زندگی کے ایک عظیم
واقع سے تعبیر کر لیتا اور اس کے ساتھ اسی طرح پیش آتا لیکن میل ویل
کے لئے تو یہ قریب قریب مہلک روگ ہو گیا۔ اُس نے تو اس سے یہ نتیجہ نکالا
کہ جمالیاتی مشاہدہ محض ایک فریب نظر ہے اور عقلی مشاہدہ ایک بیرونی
عمل ہے جو خود پسندی اور تخریب کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

موبی ڈک کے بعد میل ویل نے دو کتابیں اور لکھیں پیئیر ۱۸۵۲ء
میں اور شعبدہ باز ۱۸۵۷ء میں۔ یہ دونوں کتابیں ایسے افراد کے مطالعے
ہیں جو تذبذب اور ابہام میں مبتلا ہیں۔ پیئیر میلو ڈرامہ ہے جس میں خودکشی اور
ان قریبی رشتہ داروں کے ساتھ جنسی تعلقات کا تذکرہ ہے جن کے ساتھ
مذہبًا اور قانونًا جنسی تعلقات نا جائز ہیں۔ اس میں دکھایا گیا ہے کہ وہ
تضادات انسان کو کس طرح کچل دیتے ہیں جو اس وجہ سے پیدا ہوتے ہیں کہ
انسان اخلاقی اور تحقیقی زندگی بسر کرنا چاہتا ہے۔ شعبدہ باز ظواہر اور حقائق
کی کامیڈی ہے اور اس میں دکھایا گیا ہے کہ معنی اور قدر کو ایک ایسی دنیا
سے منسوب کرنا کتنا مضحکہ خیز ہے جہاں ان چیزوں کی نہ گنجائش ہے اور نہ
ان کی کوئی حیثیت ہے۔ البتہ بلی بڈ میں میل ویل کا یہ احساسِ تذبذب و ابہام

ختم ہو جاتا ہے اور وہ جن کا ایک مقام پر جمع ہونا محال تھا آپس میں مل جاتے ہیں۔ بلی بڈ میں میل ویل کو یہ خیال قدرے سکون بخشتا ہے کہ یہ قطبین تاریخ یا لیجنڈ کے میدان میں ایک دوسرے سے مل سکتے ہیں۔

موبی ڈک کیسے لکھی گئی

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ موبی ڈک کے حاود دوران تحریر ہی میں بدلے۔ یہ تغیرات کیا تھے اور کن اثرات نے اس کی ترغیب دی؟ یہ وہ سوالات ہیں جو دانشوروں کی تحقیق وجستجو کا دلچسپ موضوع بن سکتے ہیں۔ یہاں تو ہم فقط جارج سٹیورٹ کی اس قیاس آرائی کو قبول کرنے پر اکتفا کرتے ہیں جو اُس نے اپنے مقالے "دو موبی ڈک" میں کی ہے۔

مَردی کے علاوہ میل ویل کی پہلی پانچ تصنیفات ایک حد تک اُس کے ذاتی تجربوں پر مبنی ہیں۔ اس سلسلے کی پہلی کتاب تائی پی میں مصنف نے بڑے رومانوی انداز میں اپنے وہ تجربات بیان کئے ہیں جو اُسے جزائر مارکوئیس میں قیام کے دوران میں پیش آئے۔ اس سے چند ماہ پیشتر وہ وہیل مچھلی کا شکار کرنے والے ایک جہاز اکوشنیٹ میں سفر کر رہا تھا مگر اُس نے یہ سفر ترک کر دیا اور مارکوئیس کے جزیروں میں مقیم ہو گیا۔ مسٹر سٹیورٹ کا

قیاس ہے کہ ابتدا میں میل ویل کے ذہن میں موبی ڈک کا جو خاکہ تھا وہ
اس سفر کی آپ بیتی سے ملتا جلتا تھا۔ اس سفرنامے میں وہ جہاز کے اپنے
تجربات لکھنا چاہتا تھا اور اس سفرنامے کو جزیرے پر اُترنے سے پیشتر
تک کے واقعات تک محدود رکھنا چاہتا تھا۔ مگر جب اُس نے لکھنا
شروع کیا تو کہانی میں نئے امکانات پیدا ہونے لگے اور بالآخر ان امکانات
نے کتاب کا سارا تصور ہی بدل ڈالا مگر چونکہ کہانی کو وہ پُرانے خاکے کے
مطابق قریب قریب مکمل کر چکا تھا اس لئے میل ویل نے موبی ڈک کو نئے
سرے سے نہیں لکھا بلکہ اس میں جا بجا اضافے کر دیئے۔ چنانچہ پہلے باب
سے پندرھویں باب تک اصل مسودے میں کوئی تبدیلی نہیں کی گئی۔ یہ وہ
حصہ ہے جس میں اشمائیل اور کوئی کویگ متعدد مہموں کے بعد نینٹوکیٹ
پہنچتے ہیں۔ سولہویں باب سے بائیسویں باب تک کا حصہ جس میں نئے
سفر کی تیاریاں بیان کی گئی ہیں اصل مسودے کے مطابق ہے مگر دوبارہ
لکھا گیا ہے۔ تئیسویں باب سے خاتمے تک کا حصہ نیا ہے البتہ کہیں کہیں
پُرانے مسودے کے بھی ٹکڑے شامل کر لئے گئے ہیں۔

ایسی کوئی بات ہوئی ضرور ہے۔ چنانچہ موبی ڈک کے اندر جا بجا

جو تناقض پایا جاتا ہے اُس کی تشریح بھی اسی سے ہوتی ہے۔ مثلاً یہی واقعہ
کہ پیکوڈ کے جہاز کا رُخ راس ہارن کی جانب ہے مگر بلا اس تبدیلی کا سبب
بیان کئے ہوئے پیکوڈ اُسے راس اُمید کا چکر لگوا دیتا ہے یا پیکوڈ کے پاس مچھلی
کا شکار کرنے کے لئے کبھی چرخی ہوتی ہے اور کبھی یہی چرخی نیزے میں بدل
جاتی ہے یا سٹب کو کسی جگہ نمبر ۲ ملازم لکھا جاتا ہے اور کبھی نمبر ۳ ملازم وغیرہ
وغیرہ۔ اس سے زیادہ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ بعض ایسے کردار جو ابتدائی
حصے میں بہت نمایاں ہیں آگے چل کر دفعتاً غائب ہو جاتے ہیں۔ مثلاً کوئی کویگ
جس کا تعارف بڑی تفصیل سے کروایا گیا تھا فقط ہارپونر بن جاتا ہے اور
بلکنگٹن جس کے دلیرانہ کارناموں کے لئے ابتدا میں ایک ماحول تیار کیا گیا تھا
اُس کا خاتمہ ایک شاعرانہ قصیدے پر ہو جاتا ہے۔ اشمائیل بھی ایک زندہ
کردار کی حیثیت سے قریب قریب غائب ہو جاتا ہے۔ وہ فقط ایک
عینی شاہد بن کر مصنف کے ہمزاد کا رول ادا کرتا ہے۔ اہاب جس کو میل ویل
ایک بے درد اور چڑچڑے کپتان کے رول میں پیش کرنے کا ارادہ رکھتا تھا
ایک عظیم ہیرو بنا دیا جاتا ہے۔ جس کی قسمت میں تباہی لکھی ہے۔ کتاب
کی زبان میں بھی فرق موجود ہے۔ چنانچہ ابتدا میں میل ویل بول چال کی ظریفانہ

زبان استعمال کرتا ہے اور بعد میں اس میں تشبیہوں، استعاروں اور خطیبانہ گفتگوؤں کی بھرمار ہو جاتی ہے۔

یہ کوئی نہیں بتا سکتا کہ میل ویل کے تخیل میں یہ تبدیلیاں کیوں پیدا ہوئیں لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چونکہ دوران تحریر میں میل ویل نے شیکسپیئر کے ڈرامے دوبارہ پڑھے تھے۔ اس لئے بہت ممکن ہے کہ اس نے شیکسپیئر کی تحریروں سے اثر لیا ہو۔ اہاب کی تقریروں اور خود کلامیوں پر شیکسپیئر کے "کنگ لیئر" اور "میک بتھ" کی چھاپ صاف نمایاں ہے۔ ابتدائی ابواب میں تو نہیں البتہ آگے چل کر موبی ڈک پر شیکسپیئر کی زبان اور اس کے استعاروں کا اثر بھی بہت حاوی ہے۔ انہی دنوں میل ویل نے وہیل مچھلی کے بارے میں دو سچے قصے بھی پڑھے تھے۔ ایک قصے میں ایک وہیل مچھلی ایسیکس نامی ایک جہاز کو نینٹوکیٹ کے قریب حملہ کر کے ڈبو دیتی ہے۔ دوسرا قصہ موچا ڈک نامی ایک خطرناک وہیل سے متعلق تھا۔ ممکن ہے کہ موبی ڈک لکھتے وقت میل ویل کو یہ خیال گزرا ہو کہ کیوں نہ ان دونوں قصوں کو بھی اپنے ناول میں شامل کر لیا جائے۔ شاید میل ویل پر یہ انکشاف بھی ہوا ہو کہ وہیل مچھلی سے متعلق پرانے قصوں کو داستان کی آرائش و زیبائش کے لئے استعمال کرنا

کافی نہیں بلکہ ہومر اور ورجل کی مانند پرانے قصوں کو ایک عظیم رزمیہ کی بنیاد بنانا چاہیے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میلویل ہاتھورن سے متاثر ہوا ہو اور اس نتیجہ پر پہنچا ہو کہ اہاب فقط شیکسپیئر کے ڈراموں ہی کا سا ہیرو نہیں بن سکتا جو اپنے غیر معتدل غرور یا الم ناک لاعلمی کے باعث تباہ ہو جاتا ہے بلکہ اُس میں یہ صلاحیت بھی ہے کہ وہ ایک ایسے ضمیر پرستانہ داخلی ڈرامے کا مبلغ بن جائے جو ذہن کا ڈرامہ ہو، ذہن جو تنہا ہو اور جو کسی خبط میں مبتلا ہو یہ بات ہم اس وجہ سے کہہ رہے ہیں کہ اہاب اگر ایک طرف شیکسپیئر کے ہیروؤں سے مشابہ ہے تو دوسری طرف وہ ہاتھورن کے چیلنگ ورتھ اور اسی نوع کے دوسرے کرداروں سے بھی ملتا جلتا ہے۔

موبی ڈک کس طرح ایک سفرنامے سے ترقی کر کے ایک نہایت پیچیدہ تصنیف بن گئی۔ اس کا مطالعہ بڑا دلچسپ ہے۔ اس دلچسپی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ قاری آہستہ آہستہ مصنّف کے انکشافات اور جوشِ جذبات میں اس کا شریک و ہم نوا بن جاتا ہے۔ جوں جوں موبی ڈک کے ہیرو کا جہاز اجنبی سمندر کی وسعتوں میں بڑھتا ہے۔ میل ویل کے استعارے نامعلوم کو معلوم بناتے جاتے ہیں اور ہمارے تحیّر اور اضطراب میں اضافہ کرتے جاتے ہیں۔ میل ویل

کے خیال میں آرٹ افعال و حرکات کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو ہر لمحہ ظہور میں آتا اور تخلیق ہوتا رہتا ہے لیکن کبھی مکمل استعارہ نہیں بن پاتا۔ چنانچہ اُس کی تصنیف مرڈی کا خیالی شاعر اپنے رزمیہ کی تکمیل پر بڑے جوش سے اعلان کرتا ہے کہ "میں نے تخلیق کو خلق کر دیا ہے۔" اپنے اس نظریے میں کہ کوئی فن پارہ بھی مکمل تخلیق نہیں بن سکتا بلکہ ایک نامکمل شے ہوتا ہے جسے مکمل کرنا بھی نہیں چاہیے۔ میل ویل ہاتھورن کے مقابلے میں والٹ وہٹ مین سے قریب تر ہے۔ چنانچہ موبی ڈک میں اُس نے جو کچھ وہیل مچھلی کے شکار کے ٹیکنیکل پہلو پر لکھا ہے وہ پوری کتاب پر بھی صادق آتا ہے۔

"میں نے ابتدا ہی میں کہہ دیا تھا کہ وہیل کو پکڑنے کا طریقہ ایک دن میں مکمل نہیں ہو سکتا۔ اور آپ نے دیکھ لیا کہ میں نے اپنے الفاظ کا کتنا پاس کیا۔ اب میں اپنے اس طریقے کو یونہی نامکمل چھوڑتا ہوں جس طرح کہ شہر کولون کے عظیم کلیسا کے مینارون کو نامکمل چھوڑ دیا گیا تھا۔ معمولی معمار اپنی عمارت کو مکمل کر دیتے ہیں لیکن عظیم معمار عمارت کے بعض حصوں کو آنے والی نسلوں کے لئے نامکمل چھوڑ دیتے ہیں۔ خدا مجھے کسی چیز کو

مکمل کرنے سے ہمیشہ بچائے رکھے۔ یہ پوری کتاب فقط ایک

مسودہ ہے بلکہ مسودے کا مسودہ۔"

موبی ڈک بھی کولون کے عظیم کلیسا کی مانند نامکمل ہے۔ جس طرح کولون کے

نامکمل گرجا میں بہت دن تک وہ بانس، تختے اور ڈھانچے وغیرہ لگے رہے

جن کی مدد سے یہ عظیم عمارت بنی تھی اسی طرح موبی ڈک میں بھی بعض تعمیری تختے

بانس اور ڈھانچے اب تک لگے ہیں اور تصنیف کا اصرار ہے کہ ہم ان تعمیری

اجزا کو بھی غور سے دیکھیں تاکہ ہمیں تعمیر کے ارتقائی مدارج بھی نظر آجائیں۔ اس

سلسلے میں یہاں ہم میل ویل کی موبی ڈک کا ایک طویل اقتباس پیش کرتے ہیں:

"نینٹوکیٹ! اپنا نقشہ نکالو اور اس جگہ کو ڈھونڈو۔ دیکھو یہ

نام کرۂ ارض کے کس گوشے میں ہے۔ ساحل سے دور، ایڈی

سٹون کے لائٹ ہاؤس سے بھی زیادہ تنہا اور اکیلا۔ ایک

چھوٹی سی پہاڑی اور ریت کے تودے۔ بس ریت ہی ریت

جس کا کوئی پس منظر نہیں۔ یہاں اتنا بالو ہے کہ اگر تم بیس سال

تک اس سے اپنے کاغذ کی سیاہی خشک کرتے رہو، تو بھی

ختم نہ ہو۔ یہاں جنگلی جھاڑیاں خودرو نہیں ہوتیں بلکہ ان کے

بوٹے لگائے جاتے ہیں۔ یہاں گوکھرو کے خاردار پودے کنیڈا سے درآمد ہوتے ہیں اور اگر تیل کے پیپے میں سوراخ ہو جائے تو اس کو بند کرنے کے لیے لکڑی کا کھونٹا بھی سات سمندر پار سے آتا ہے۔ اور یہ کہ نینٹوکیٹ میں لکڑی کا چھوٹا سا ٹکڑا بھی اتنا ہی مقدس ہے جتنا حضرت مسیح کی صلیب کا ٹکڑا۔ اور یہ کہ لوگ اپنے گھروں کے سامنے کُکرمُتا لگاتے ہیں تاکہ گرمیوں میں اس کے سائے کے نیچے بیٹھ سکیں۔ اور یہ کہ گھاس کی ایک پتی نخلستان کہلاتی ہے اور تین پتیوں سے پورا گیاہستان بن جاتا ہے۔ اور یہ کہ وہ دلدل کی مٹی کے جوتے پہنتے ہیں جیسے لاپلینڈر کے برف کے جوتے۔ اور یہ کہ یہاں کے باشندے پانی سے اس طرح گھرے ہوئے ہیں چاروں طرف سے اس طرح بند ہیں اور سمندر کے کنارے ہوتے ہوئے ایک ایسے جزیرے میں رہتے ہیں کہ ان کی کرسیوں اور میزوں سے بھی چھوٹے چھوٹے گھونگے اسی طرح چپکے رہتے ہیں جس طرح سے سمندری کچھوؤں کی پیٹھ سے

لیکن ان مبالغہ آمیز باتوں سے فقط یہ ثابت ہوتا ہے کہ

نینٹوکیٹ امریکہ کی ریاست الی نوائے نہیں ہے۔

اب ذرا اس حیرت انگیز روایتی کہانی پر غور کرو کہ ریڈ

انڈین قوم کے لوگ یہاں کیسے آباد ہوئے۔ روایت ہے کہ

ایک بار ایک شاہین امریکہ کے مشرقی ساحل (نیو انگلینڈ)

پر اڑ رہا تھا۔ دفعتہً وہ جھپٹا اور ایک دودھ پیتے ریڈ انڈین

بچے کو اپنی چونچ میں اٹھا لے گیا۔ بچے کے والدین نے یہ

منظر اپنی آنکھوں سے دیکھا اور اُسی سمت چل پڑے جدھر

کو شاہین اڑ کر گیا تھا۔ اُن کی چھوٹی سی سمپان سمندروں کو عبور

کرتی آخر کار ایک جزیرے سے آلگی اور وہاں اُنہوں نے

ریت پر زرد رنگ کا ہڈیوں کا ایک ڈھانچہ دیکھا۔ یہ اُن

کے بدنصیب بچے کا ڈھانچہ تھا۔

پھر اس پر حیرت کیوں ہو کہ نینٹوکیٹ کے باشندے

جو سمندر کے ساحل پر پیدا ہوئے اپنی معاش سمندر سے

پیدا کریں۔ پہلے اُنہوں نے ریت پر رینگنے والے کیکڑے

کھائے۔ پھر جب اُن کی ہمت بڑھی تو وہ جال لے کر گھٹنوں پانی میں کھڑے ہو جاتے اور ساحل پر آنے والی چھوٹی چھوٹی مچھلیوں کا شکار کرتے۔ تجربہ اور بڑھا تو وہ کشتیوں میں بیٹھ کر کاڈ پکڑنے نکل جاتے اور آخرکار اُنہوں نے اتنی ترقی کی کہ جہازوں کا پورا بیڑا لے کر وہاں کی آبی دنیا کا سراغ لگانے لگے۔ اس کے گرد چکر کاٹنے لگے، آبنائے بیرنگ تک پہنچنے لگے اس ہیبت ناک مچھلی کا شکار کرنے لگے جو طوفان نوح سے بھی زندہ سلامت بچ گئی۔ یہ ایسی مچھلی ہے کہ اس کے خوف وہراس سے بھی اسی طرح بچنا چاہیے جس طرح اُس کے حملوں سے۔

اس طرح نینٹوکیٹ کے ننگے باشندوں نے اپنی بالو کی جھونپڑیوں سے نکل کر سمندر پر چھاپا مارا اور آبی دنیا کو اس طرح تہس نہس کیا گویا وہ اپنے وقت کے اسکندرِ اعظم تھے۔ اُنہوں نے بحر اٹلانٹک، بحرالکاہل اور بحر ہند تینوں کو آپس میں اس طرح تقسیم کر لیا جس طرح یورپ کی تین طاقتوں

نے پولینڈ کو آپس میں تقسیم کر لیا تھا۔ امریکہ بے شک میکسیکو
کو بھی اپنی ریاست ٹکساس میں شامل کر لے اور کیوبا کو کینیڈا
کے سر منڈھ دے، برطانیہ بے شک پورے ہندوستان کو
اپنے قبضے میں لے لے اور اپنا پرچم ساری دنیا پر لہرائے لیکن
اس کرۂ ارض کے دو تہائی حصے پر نیٹوکیٹ کے باشندوں
کا قبضہ بدستور رہے گا۔ کیونکہ سمندر اُن کی ملکیت ہے جس
طرح بادشاہوں کی ملکیت اُن کی سلطنتیں ہیں اسی طرح سمندر
پر اُن کا تصرف ہے اور دوسرے ملکوں کے ملاحوں اور جہاز
رانوں کو فقط ان سمندروں میں سے ہو کر گزرنے کا حق ہے
تجارتی جہاز فقط پل ہیں۔ جنگی جہاز فقط تیرتے ہوئے قلعے
ہیں۔ حتیٰ کہ قزاق بھی جو خشکی کے اچکوں کی مانند جہازوں کو لوٹتے
ہیں زمین ہی کی دولت کو زمین پر واپس لے جاتے ہیں۔ وہ اپنا
رزق سمندر کی اتھاہ گہرائیوں سے نہیں حاصل کرتے۔ فقط
نیٹوکیٹ کا آدمی سمندر کا باشندہ ہے اور سمندر ہی ہنگامے
برپا کرتا ہے۔ سمندر اس کی کھیتی ہے جسے وہ اُگاتا اور

اور کاٹتا ہے۔ سمندر اُس کی زمین ہے جس پر وہ اپنے ہل چلاتا ہے۔ سمندر ہی اُس کا مسکن ہے اور سمندر ہی اُس کا بازار ہاٹ۔ اُس کو نوح کا طوفان بھی برباد نہیں کر سکتا۔ حالانکہ اس سیلاب نے چین کے لاکھوں آدمی ڈبو دیئے تھے۔ وہ سمندر میں اس طرح رہتا ہے جیسے گیاہستان کا مرغ گیاہستان میں رہتا ہے۔ وہ لہروں میں پناہ لیتا ہے اور ان لہروں پر اس طرح چڑھتا ہے جس طرح کوہ آلپس کے شکاری آلپس کی چٹانوں پر چڑھتے ہیں۔ برسوں وہ زمین کی شکل نہیں دیکھتا اور جب وہ آخر کار زمین پر واپس آتا ہے تو اُس کے لئے اس زمین کی مہک کسی دوسری دنیا کی مہک ہوتی ہے اور وہ اس کے لئے اتنا ہی اجنبی ہوتا ہے جتنا چاند زمین کے رہنے والوں کے لئے۔ سمندری مرغابیوں کی مانند جو سورج ڈوبتے ہی اپنے پروں کو سمیٹ لیتی ہیں اور لہروں کے جھولے میں سو جاتی ہیں، نینٹوکیٹ کا آدمی بھی زمین سے ہزاروں میل دور اپنے بادبان باندھ دیتا ہے اور لیٹ جاتا ہے اور اُس کے تکیئے کے

نیچے وہیل اور دوسری مچھلیوں کے جھنڈ کے جھنڈ سمندر میں

دوڑتے رہتے ہیں۔"

ایک رزمیہ رومان

میل ویل کی عظیم تصنیف کے لئے یہ اصطلاح ناگزیر ہے۔ لیکن موبی ڈک میں فنی اعتبار سے بڑی ملاوٹ پائی جاتی ہے۔ دراصل یہ ایک پیوندی پودا ایک پنچ میل مٹھائی ہے مگر یہ ماننا پڑتا ہے کہ اس کی تشکیل بڑی جرأت مندانہ ہے۔ چنانچہ میل ویل نے ایک جگہ اپنے بارے میں خود لکھا ہے کہ "میں ہر چیز کی کوشش کرتا ہوں اور حتی الامکان کامیاب ہوتا ہوں۔"

موبی ڈک کے مصنّف کا ابتدا میں یہ ارادہ تھا کہ اس کتاب کو ایک رومانوی اور سیاحتی ناول کے طور پر لکھے۔ چنانچہ اپنی موجودہ شکل میں کسی حد تک موبی ڈک اس تقاضے کو پورا کرتی ہے۔ اس میں حقیقت نگاری اور تفصیلات کا پورا خزانہ موجود ہے۔ غالباً اسی وجہ سے موبی ڈک پہلی نظر میں اُن نقادوں کے خیالات کی تصدیق کرتی ہے جن کا دعویٰ ہے کہ موبی ڈک وہیل مچھلی کے شکار کی ایک اچھی کہانی کے سوا کچھ بھی نہیں ہے اور اس کا مطالعہ اسی نظر سے کرنا چاہیے لیکن بحری ناول اپنی تمام حقیقت نگاری کے باوجود کوئی بہت

دلچسپ صنف ادب نہیں ہے۔ حالانکہ میل ویل، کوپر، سمالیٹ وغیرہ سب نے اس صنف ادب میں طبع آزمائی کی ہے۔ گو موبی ڈک میں ناول کے متعدد عناصر پائے جاتے ہیں ـــــ کردار، ماحول، منظر اور واقعات ـــــ لیکن اُسے پڑھ کر وہ لذت حاصل نہیں ہوتی جو قرمزی حرف کو پڑھ کر حاصل ہوتی ہے۔ اگر ہم چاہتے ہیں کہ میل ویل کے تخیل کا سراغ لگائیں، تو ہمیں بحری ناول کے تصور سے ہٹ کر غور کرنا ہوگا۔ حالانکہ موبی ڈک کے مطالعے کے دوران میں ہمیں بار بار اس طرف واپس آنا ہوگا۔

جیسا کہ تمثیل اور علامت کی بحث میں اشارہ کیا گیا تھا، موبی ڈک ایک لحاظ سے علامتی نظم ہے۔ اس میں کلّی طور پر المیہ عناصر نہ سہی مگر میلوڈرامائی عناصر ضرور شامل ہیں۔ ایک لحاظ سے یہ طربیہ تصنیف بھی ہے اور ناول کے بعض اجزاء تو بالکل غزل کا لطف دیتے ہیں۔

بطور ایک رزمیہ کے موبی ڈک اُس آفاقی روایت کی تقلید کرتی ہے جس نے اس کتاب کی تخلیق کی ہے۔ اس کتاب میں اُن رسوم و رواج کی، پیشوں اور نصب العین کی، جری اور شجاع انسانی نمونوں کی ثناخوانی کی گئی ہے جو اس تہذیب کے اوصاف تھے جس تہذیب کا اظہار میل ویل کرتا ہے

اُس کے رزمیہ میں ہم اور کن اوصاف کی توقع کر سکتے ہیں؟ رزمیہ میں ہیروؤں کا ہونا لازمی ہے مگر انیسویں صدی کے امریکہ میں شکاری، مہم پسند قسمت آزما اور صنعتوں کے مالک (راہاب اور پی کوڈ دونوں صنعت کے مالک ہیں) ہی کسی رزمیے کے ہیرو ہو سکتے تھے۔ اس رزمیے میں کس کس ہنر اور پیشے پر زور دیا جائے گا؟ ظاہر ہے کہ ہومر کے ہیروؤں کی مانند انیسویں صدی کے امریکی رزمیے کے ہیرو شمشیر زن سورما نہ ہوں گے اور نہ ورجل کے ہیروؤں کی مانند وہ سیاسی اور اخلاقی اوصاف کے مالک ہوں گے اور نہ ملٹن کے ہیروؤں کی مانند دینی اور سیاسی آگہی رکھتے ہوں گے بلکہ اُن کو ایک ہی ہنر آتا ہوگا اور وہ ہوگا تسخیر قدرت کا ہنر —— یہی وجہ ہے کہ میل ویل وہیل مچھلی پکڑنے کے آلوں اور جہازوں کا ذکر اُسی پیار اور تفصیل سے کرتا ہے، جس پیار اور تفصیل سے ہومر اپنے رزمیہ (الیڈ) میں ایکیلیز کی ڈھال کا کرتا ہے۔ گو موبی ڈک سطحی طور پر ہومر کی اوڈیسی سے مشابہ ہے لیکن مشاہدے کا جو حسن اور طرز زیست کا جو حقیقی اور فرضی مطالعہ ہومر کی رزمیہ نظم میں ملتا ہے میل ویل کی موبی ڈک اس سے محروم ہے۔ اوڈیسی میں اپنے عہد کے اخلاق و آداب کا بے حد احترام ملتا ہے اور اس میں موبی ڈک سے زیادہ ناولیت

بھی موجود ہے۔

موبی ڈک ایک جمہوری رزمیہ ہے۔ لہذا ہماری یہ توقع حق بجانب ہو گی کہ اس میں ایک طرف اخوت اور مساوات کے نصب العین کو سراہا جائے اور دوسری طرف انفرادیت کو۔ یہاں مردوں کے درمیان رفاقت اور یگانگت کی نوعیت ایکلیز اور پٹروکلس کی خاندانی یگانگت کی نہیں ہے بلکہ مختلف قوموں کے افراد کے درمیان برادرانہ مساوات کی ہے چنانچہ اسمٰعیل اور کوئی کویگ جن میں سے ایک سفید فام امریکی ہے اور دوسرا ریڈ انڈین، آپس میں گہرے دوست ہیں۔ ٹیٹی ہیوا اور جینگاک گوک، ہک فن اور جم کی مانند ——— انفرادیت کے آئیڈیل کا اظہار ناول کے اہم کرداروں کا بے تکلفانہ طرز عمل ہے۔ ان میں بڑی خودداری پائی جاتی ہے اور اہاب تو نہایت آزاد منش انسان ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میل ویل ایمرسن کے فلسفۂ خودداری و خود اعتمادی کو ناول کے کرداروں پر پرکھ رہا تھا ———"

موبی ڈک کا مفہوم

اگر ہم تھوڑی دیر کے لئے اس ناول کے وسیع و عریض پس منظر

سے بے تعلق ہو جائیں اور فقط اُس ڈرامائی عمل پر غور کریں جس کے ذریعہ اہاب وہیل مچھلی کا تعاقب کرتا ہے تو ہم یہ سوچنے پر مجبور ہوں گے کہ موبی ڈک کا کوئی مفہوم بلکہ کوئی نصیحت آمیز مقصد ضرور ہے۔ لیکن یہ مفہوم ہے کیا، اس پر بڑی قیاس آرائیاں ہوئی ہیں۔ موبی ڈک کا اصل مفہوم معلوم کرنے کے لئے سب سے پہلے تو یہ سمجھ لینا چاہیئے کہ خبط تک بڑھی ہوئی خود اعتمادی کا انجام زندگی سے برگشتگی ہوتا ہے اور موبی ڈک کا موضوع بھی برگشتگی ہے میل ویل نے اپنی اس اخلاقی حکایت کو جس پیرائے میں بیان کیا ہے وہ اپنے عہد سے پوری طرح ہم آہنگ ہے اور دوسرے امریکی مصنفوں کی کتابوں کی ہم صفیر۔ نیوٹن اروِن یہ ثابت کرتا ہے کہ مسیحی مفہوم میں اہاب بے حد مغرور انسان ہے لیکن یہ تسلیم کرنے کے بھی معقول اسباب ہیں کہ میل ویل ایک مسخ شدہ خود اعتمادی کا شکار ہے۔ نیوٹن اروِن کی رائے میں اہاب کے تضاد آفریں طرزِ عمل کا ایک بدل بھی تھا۔ اہاب کی اس خود پسندی کا بدل یونانی آئیڈیل نہ تھا جو اعتدال کی تلقین کرتا ہے اور نہ مسیحی آئیڈیل تھا جو شکستہ دلی کی تبلیغ کرتا ہے بلکہ :-

"وہ ایک وجدان ہے جو ہمیں اخلاقیات سے بھی آگے آفاقی

طہارت کی دنیا میں لے جاتا ہے۔ وہ انسانی برادری کا وجدان ہے۔ میل ویل کی اس تحریر کی تہ میں مذہبی احساس کی نرمی اور سنجیدگی ہے۔ یہ چیز اُسے اس مسیحی روایت سے ورثے میں ملی تھی جس میں اُس کی پرورش ہوئی تھی۔ لیکن یہ مذہبی احساس اُس کے اندر جس شکل میں اُبھرا وہ مسیحی نہ تھا بلکہ ہاتھورن اور والٹ وہٹ مین کی مانند میل ویل میں بھی وہ ایک حساس تخیّل کا فطری ردِ عمل تھا۔ اس تخیّل کو رومانوی عینیت کی انسان دوستی نے جلا دی تھی۔ وہ خالص انسان دوست اور غیر مذہبی اصول تھا۔"

یہاں فقط اتنا اضافہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ انسانی برادری کا وجدان "میل ویل اور وہٹ مین میں ہاتھورن سے زیادہ قوی ہے اور یہ کہ انسانی برادری سے اِن میں سے کسی کی مراد بھی ایک دوامی سماجی نظام نہیں ہے بلکہ ایک ناپائیدار اور حسین رشتہ ہے۔ اُن لوگوں کے درمیان باہمی شرکت ہے۔ جن کو قسمت نے اتفاقاً یا کسی مشترکہ مقصد کے تحت عارضی طور پر یکجا کر دیا ہے۔ امریکی مصنّفوں میں یک جہتی کا یہ وجدان فقط اُس وقت پیدا ہوتا

ہے جب اُنہیں فرد کی مزاجی جبّلت کے باعث یہ یک جہتی خطرے میں

پڑتی نظر آتی ہو۔ چنانچہ امریکی ناولوں میں اس عارضی یک جہتی کی افراط ہے۔

نیٹی بمپو اور اُس کے رفیقوں کی یک جہتی، ہاتھورن کے بلائتھ ڈیل خاندان کی

یک جہتی، اشمائیل، کوئی کویگ اور جہازیوں کی یک جہتی، دریا میں بہتے ہوئے

تختے پر ہک فِن اور حبشی جم (مارک ٹوین) کی یک جہتی اور فاکنر کے نیٹڈرن خاندان

کی یک جہتی (جب میں مر رہا تھا)، یہاں تک کہ ہمیں ہنری جیمز کے ناول "بوریٹین"

میں بھی جس کا محل وقوع بوسٹن والوں کا مستحکم سماجی نظام ہے۔ غیر ملکی خطرے

کے مقابل متحدہ محاذ بنتا نظر آتا ہے۔ یہی کیفیت ایڈیتھ وہارٹن کی کتاب

"عہد معصومیت" میں بھی ملتی ہے۔

موبی ڈک کا اخلاقی عمل صحیح معنی میں المیہ یا مسیحی نہیں ہے بلکہ یہ عمل ایک

ایسی دنیا میں واقعہ ہوتا ہے جو شدید تضادات کی دنیا ہے۔ وہاں موت ہے

اور زندگی ہے۔ بے جا خود اعتمادی کی سزا موت ہے ــــــــ روحانی،

جذباتی اور جسمانی موت ــــــ اس دنیا میں خود کفیل ذات کے سوا کسی چیز

کا وجود نہیں۔ زندگی سے ایک لمحے کے لئے اور وہ بھی بڑی مشکل سے چمٹا

جا سکتا ہے۔ فقط اپنی فطری پاکیزگی اور پرہیزگاری کے طفیل اور اس وجہ سے

کہ انسان مصیبت کی گھڑیاں دوسرے انسانوں کے ساتھ مل کر گزارنے کا اہل ہے۔

یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ یہ چیزوں کو دیکھنے کا میلو ڈرامائی طریقہ ہے یونانی اور عیسائی ٹریجڈی طہارتِ نفس اور شفاعت کا آئیڈیل پیش کرتی ہے وہ ہم آہنگ زندگی جو موت سے حاصل ہوتی ہے۔ یہی وہ موت سے زندگی ہے جو اشمائیل کو تتمہ میں ملتی ہے۔ اکیلے اُسی کی جان بچتی ہے لیکن کیا ہم اُسے واقعی طہارت نفس، شفاعت، نئی پیدائش کہہ سکتے ہیں۔ مسرت کے وقتی احساس پر ان مایوس کن الفاظ سے اوس پڑ جاتی ہے کہ "دوسرے دن ایک بادبانی کشتی قریب آتی گئی، اور قریب اور قریب اور اُس نے میری جان بچائی۔ یہ راشیل کی کشتی تھی۔ وہ اپنے گم شدہ بچوں کو تلاش کرنے نکلی تھی۔ لیکن اُسے ایک اور یتیم مل گیا۔"

میل ویل کے عقیدے میں دُکھ کے بعد تجدید اور صلے کی امید کم ہے۔ وہ ہمیں کسی ایسی ارفع روحانی سطح پر نہیں لے جاتا جہاں انسان کے کرب ناک تضادات میں مفاہمت ہو سکتی ہو۔ موت کی راہ سے زندگی نہیں مل سکتی۔ کیونکہ کائنات میں زندگی اور موت ہم آغوش ہیں انسان کو ان دونوں میں سے ایک کو عارضی

طور پر منتخب کرنا ہوگا۔ البتہ میل ویل کو جو چیز سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے وہ غلط انتخاب کی تباہ کاریاں ہیں۔ میل ویل کو یہ چیز بہت مضحکہ خیز بھی معلوم ہوتی ہے کہ انسان جس کو قدرت نے بڑا تخلیقی، پیچیدہ اور بوقلموں تخیل عطا کیا ہے، تضادات کا اس طرح شکار ہو کہ ان کے پھندے سے نکل ہی نہ سکے۔ میل ویل پر اس بات کا بھی اثر ہوتا ہے کہ انسان زندگی سے اور اپنے مثالی رفیقوں سے بہت اُنس رکھتا ہے کہ شادمانی کی یہی ایک علامت ہے۔

امریکی ناول نویس اس فلسفہ کے بڑے شیدائی ہیں کہ انسان کو فقط اپنی ذات کا علم ہو سکتا ہے۔ خود پسندی اور خود اسیری بھی اُن کے بڑے محبوب موضوع ہیں۔ چنانچہ میل ویل بھی ان خیالات سے متاثر ہے۔ آئینے یا پانی میں عکس کا تصوّر ہاتھورن کی مانند اُسے بھی بہت عزیز ہے۔ اور ہاتھورن کی طرح وہ بھی اس ادبی روایت کو خود پسندی کے خطرات سے متنبہ کرنے کی خاطر استعمال کرتا ہے۔ حالانکہ وہٹ مین اور ایمرسن اس ادبی روایت کو نفس انسانی کے حیات آفریں امکانات کو اُجاگر کرنے کی غرض سے استعمال کرتے تھے۔ موبی ڈک کے ابتدا ہی میں ہمارا تعارف "پانی میں اپنا عکس دیکھنے والوں کے ایک جمِ غفیر سے ہوتا ہے جو نیویارک کے ساحلوں پر" خاموش پہرہ داروں

کی مانند کھڑے ہیں۔" اور مگن ہیں۔" نارسی سس کی کہانی کے معنی بہت گہرے ہیں۔ اُس نے چشمے میں جو عکس دیکھا تھا وہ جب ہاتھ نہ آسکا تو وہ چشمے میں کُود پڑا اور ڈوب گیا۔ لیکن ہم دریاؤں اور سمندروں میں وہی عکس دیکھتے ہیں یہ عکس زندگی کے ہیولے کا ہے جسے ہم پکڑ نہیں سکتے اور یہی اس کا راز ہے ــــــ"

میل ویل کا بیان اہم ہے کیونکہ موبی ڈک میں اُس نے نارسی سس کا بدل پیش کیا ہے۔ انسان اہاب کی مانند پانی میں دیکھے یا قدرت کی عظیم اور پُراسرار گہرائیوں میں جھانکے، تو اُسے اپنا عکس ہی نظر آئے گا یا کوئی ناقابلِ گرفت ہیولیٰ دکھائی دے گا۔ یا کوئی سفید وہیل جو دراصل انسان کی اپنی ذات ہی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اشمائیل یا سٹاربک کی مانند اپنا عکس تو دیکھے، مگر زندگی اور حقیقت کے پوچھتے ہیں۔ اور یہ چیزیں انسان کی اپنی ذات سے باہر کی ہیں۔ اہاب ہو جانے کے معنی یہ ہیں کہ انسان اپنی ذات کی مسحور کُن جاذبیت کا مقابلہ نہیں کر سکتا اور یہ وہ ذات ہوتی ہے جو پوری کائنات پر حاوی ہونا چاہتی ہے۔ لیکن اشمائیل ہونے کے معنی یہ ہیں کہ انسان آخری لمحے میں اپنے آپ کو مستول پر سے سمندر میں چھلانگ لگانے سے روک لے۔

حالانکہ تمام وقت وہ سمندر کے پانی کو بڑے غور سے گھور رہا تھا۔اس کے معنی یہ بھی ہیں کہ انسان نازک موقع پر ذات اور غیر ذات میں فرق کر سکتا ہے۔ سٹاربک ہونے کے معنی یہ جان لینا ہے کہ اہاب جیسے انسان کے لئے سفید وہیل مچھلی کیا دل کشی رکھتی ہے۔ پھر بھی اس بات پر اصرار کرنا کہ وہیل تو فقط ایک بے زبان جانور ہے اور اُس سے انتقام لینا لغویت اور دیوانگی ہے۔

"دوبلون" (باب ۹۹) ہمیں موبی ڈک کے معنی کے بارے میں بہت کچھ بتاتا ہے۔ دوبلون ایک طلائی سکہ ہے جسے اہاب مستول میں کیل سے ٹھونک دیتا ہے۔ یہ سکہ اُسے ملے گا جو سب سے پہلے سفید وہیل کو دیکھےگا اشمائیل اس سکے کی تاریخ بیان کرتا ہے۔ یہ سکہ ریاست ای کوئےڈر (جنوبی امریکہ) سے آیا ہے۔ "یہ چمکیلا سکہ ایک ایسے ملک سے آیا ہے جو دنیا کے وسط میں خط استوا کے نیچے ہے۔ جس کا نام بھی اسی خط سے مشتق ہے۔" اشمائیل کی نگاہ میں یہ سکہ دورخی دنیا کے درمیان خط فاصل ہے۔ خط استوا کے نقطۂ نظر سے تقدیر انسانی کے لئے دو راہیں ہیں۔ خود فریفتگی کا نتیجہ تنہائی، جنون اور خودکشی ہوتا ہے یا پھر مشاہدۂ کائنات جو کتنا ہی ناقص کیوں نہ ہو، انسان

کو زندگی سے وابستہ رہنے کی اجازت دیتا ہے۔ یہ سب چیزیں ہم ناول کے اہم کرداروں میں دیکھتے ہیں جو ہم کو باری باری اس طلائی سکہ پر غور کرتے نظر آتے ہیں۔ اہاب اپنے آپ سے یوں مخاطب ہے:-

"اہاب ایک پائیدار مینار ہے۔ اہاب آتش فشاں پہاڑ ہے اہاب دلیر ہے، نڈر ہے، فاتح ہے، اہاب سب کچھ ہے اور یہ سونے کا گول ٹکڑا فقط کرۂ ارض کا عکس ہے، جو جادوگر کے شیشے کی مانند ہر شخص کو اس کی پُر اسرار ذات کا عکس دکھاتا ہے۔"

دوسرے کردار سکے کی علامت کو کچھ اور ہی معنی پہناتے ہیں لیکن ان سب کا نقطۂ نظر اہاب سے مختلف ہے۔ سٹاربک اس سکے کو ایک بہتر عیسائی کی زندگی کی علامت سمجھتا ہے۔ سٹب زندگی اور موت دونوں کو ہنسی خوشی قبول کرنے کا مفہوم لیتا ہے۔ فلاسک بالکل سیدھا سادا آدمی ہے وہ حساب لگانے کے بعد کہتا ہے کہ اس طلائی سکے سے وہ ۹۶۰ سگار خرید سکتا ہے۔ مینکس مین جو پرانی وضع کا رمال ہے اس سکے میں تباہی دیکھتا ہے فدالا جو پارسی شکاری ہے اس سکے کو اس آگ سے تعبیر کرتا ہے، جس کی

پرستش ہوتی ہے۔ پپ کہتا ہے کہ ہمیں کسی چیز کا علم نہیں ہو سکتا۔ ہم کچھ دیکھ ہی نہیں سکتے۔ اُس کی رائے میں صرف اہاب ہی اپنی ذات کا اسیر نہیں ہے بلکہ انسان کی فطرت ہی یہ ہے کہ ڈھونڈے اور نہ پائے۔ دیکھنا چاہے، مگر دیکھ نہ سکے۔ چنانچہ وہ بڑبڑاتا ہے:۔

"میں دیکھتا ہوں، تم دیکھتے ہو، وہ دیکھتا ہے، ہم دیکھتے ہیں

تم دیکھتے ہو، وہ دیکھتے ہیں"۔

علامت کے طور پر وہیل کے لاتعداد معنی ہیں۔ اس کی معنویت کے اُتنے ہی پہلو ہیں جتنے خود قدرت کے اور یہ اہم نکتہ ہے۔ قدرت ہی کی مانند وہیل مہربان بھی ہے اور کینہ ور بھی۔ صحت بخش بھی ہے اور تباہ کُن بھی وہ پہاڑ کا پہاڑ ایک درندہ ہے لیکن اُس میں غذائیت ہے۔ وہ خوبصورت ہے اور اُس میں بڑا تنوع ہے۔ بظاہر اُس میں عقل نہیں ہوتی اور نہ اُس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگلے لمحے وہ کیا کرے گی۔ لیکن اُس کی ہر حرکت کسی نہ کسی قانون قدرت کے ماتحت ہوتی ہے۔ وہیل کی سفیدی بھی معنی خیز ہے کیونکہ سفید رنگ کو میل ویل اُن تمام تضادات سے منسوب کرتا ہے جو قدرت میں پائے جاتے ہیں۔ سفید رنگ موت اور بدقوارگی کا رنگ

بھی ہے اور پاکیزگی، طہارت معصومیت اور شباب کا بھی۔ اس رنگ میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ دوسرے تمام رنگ اس میں شامل ہیں۔ چنانچہ میل ویل لکھتا ہے :-

"کہیں ایسا تو نہیں کہ سفید رنگ اپنے ابہام کے ذریعے کائنات کی وسعتوں اور خلاؤں پر عکس نگن ہوتا ہے اور جب ہم کہکشاں کی سفید گہرائیوں پر غور کرتے ہیں تو ہمیں فنا کے خیال سے ڈراتا ہے۔ یا پھر بات یہ ہے کہ سفیدی بجائے خود کوئی رنگ نہیں بلکہ رنگ کے فقدان کی نمایاں شکل اور اسی کے ساتھ تمام رنگوں کی ٹھوس شکل ہے۔ کیا یہی وجہ ہے کہ برف سے ڈھکے ہوئے وسیع مناظر میں ایک خاص قسم کا بے آواز سپاٹ پن ملتا ہے جو نہایت معنی خیز ہوتا ہے۔"

ان خطیبانہ سوالوں سے ہمیں میل ویل کے مافی الضمیر کا اندازہ ہوجاتا ہے۔ میل ویل کی علامتوں میں بڑا تنوع ہے۔ وہ بڑی معنی خیز ہیں اور اُن کے معنی بڑے گہرے ہیں لیکن اسی کے ساتھ وہ بہت محدود ہیں۔ ہومر کی ایلیڈ شیکسپیئر کی کنگ لیئر اور دانتے کی ڈوائن کامیڈی ایک آفاقی المیہ کا معنی

خیز تصور پیش کرتی ہیں لیکن میل ویل جس میں زندگی کا وجدانی حس ان عظیم فن کاروں سے کم نہیں ہے، ان کے مقابلے میں تنگ نظر اور مبہم ہے۔ مگر اس کے باوجود موبی ڈک امریکی تخیل کی سب سے زیادہ حیرت خیز اور سب سے زیادہ نمائندہ تخلیق ہے۔ اس نے نئے موضوعات کو اپنایا ہے اور نئے جمالیاتی تجربے سے ہمیں متعارف کیا ہے۔

چند لفظ بلی بڈ کے بارے میں

میل ویل کا آخری ناول گزشتہ چند سالوں میں بہت مقبول ہوا ہے اور وہ اس مقبولیت کا مستحق تھا۔ اس کا مزاج برطانیہ یا ڈش بحیری" ہے۔ اس میں جہاز کے ایک کپتان ویرے کے مصائب پر غور کیا گیا ہے۔ اس کے تفکر کا انداز جوزف کونریڈ سے ملتا جلتا ہے۔ ان آدمی کو بعض ایسے مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے جو ناقابل حل ہیں۔ اور اس کی مصیبت یہ ہے کہ وہ جہاز کا سب سے اعلیٰ افسر ہے اور نہایت سنجیدہ اور ذمہ دار انسان ہے اس میں بلی کا تذکرہ ہے جو کلیگارٹ کو نادانی میں قتل کر دیتا ہے اور پاداش میں اپنی جان سے ہاتھ دھوتا ہے۔ اس میں ایک پوشیدہ سبق بھی موجود ہے تقدیر انسانی کے پیش نظر رواقی تحمل اور ترک سب سے مناسب خوبیاں

ہیں اور غم و الم سب سے مناسب قلبی کیفیات ہیں۔

مگر گزشتہ پندرہ برس میں ہمارے نقادوں نے میل ویل پر جو کچھ لکھا ہے۔ اس میں ان اوصاف کی طرف اشارہ نہیں کیا ہے۔ مثلاً یہ نقاد کپتان ویرلے کا ذکر ہی نہیں کرتے حالانکہ وہ بلی بڈ کا اخلاقی مرکز ہے۔ اکثر نقادوں نے امریکی نشاۃ ثانیہ کے مصنف میتھیسن کی تقلید کی ہے اور میل ویل کے ناول کو مذہبی انکشاف کے ڈرامے سے تعبیر کیا ہے۔ اس قسم کے مطالعے کی ایک کوشش مسٹر لیوس کی کتاب "امریکی انسان" ہے۔ مسٹر لیوس کی رائے میں بلی بڈ امریکہ کی ادبی تخلیقات کا نقطۂ عروج ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ یہ کتاب ایک طرح کا نیا عہد نامہ ہے جو موبی ڈک یعنی پرانے عہد نامے کی غلطیوں کی تصحیح کرتی ہے اور جو باتیں موبی ڈک میں نامکمل رہ گئی تھیں یا بیان نہیں ہوئی تھیں اُن کا تذکرہ کرتی ہے۔ مسٹر لیوس کی نظر میں بلی بڈ ایک قسم کا ڈرامائی الہام یا انکشاف ہے جو مقدس اور آسمانی سچائی کی راہ دکھاتا ہے۔ یعنی بلی بڈ میں مردودِ بارگاہ انسانیت ایک ہیرو کے رُوپ میں جو مسیح کی مانند ہے دوبارہ زندہ ہو جاتی ہے۔

لیکن موبی ڈک امریکی تخئیل کی سب سے عظیم، سب سے پہلی اور

سب سے نمائندہ تخلیق ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ تخئیل جس نے موبی ڈک اور دوسرے امریکی ناول ——— قرمزی حرف سے اگست کی روشنی تک ——— تخلیق کیے خاص طور سے المیہ یا مسیحی نہیں ہے، بلکہ میلو ڈرامائی ہے اور ثنویت میں اعتقاد رکھتی ہے۔ یہ تخئیل مسائل حیات کو حل نہیں کرتا ہے بلکہ اُن پر بحث کا دروازہ کھول دیتا ہے۔

جیسا کہ بلی بڈ کے ابتدائی صفحوں سے واضح ہوتا ہے یہ ایک سیاسی ناول ہے نہ کہ دینیاتی یا صنمیاتی۔ اس کی رُوح ایڈمنڈ برک کی ہم نوا ہے نہ کہ کینتھ برک کی، جس کی تنقیدوں نے مسٹر لیوس کو بہت متاثر کیا ہے۔ اس ناول میں یہ دنیا نوسی خیالی ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ معاشرے کو مصلحت اور مصالحت کا درمیانی راستہ اختیار کرنا چاہیئے۔ معاشرے کی بنیاد خیر کُل اور شر کُل جیسے متضاد مطلقات پر نہیں رکھنا چاہیئے ورنہ وہ تباہ ہو جائے گا۔ جیسا کہ بلی بڈ اور اُس کے بدنام کرنے والے کلیگارٹ کے ساتھ پیش آیا۔ یہ متضاد مطلقات معاشرے کے حدود میں داخل ہو کر انقلابی پیکر اختیار کر لیتے ہیں۔ لہٰذا سیاسی حقیقت بینی کا تقاضا یہی ہے کہ وہ ایک دوسرے کی تخریب کا باعث بنیں۔ لیکن یہ کوئی حل تو نہ ہوا، البتہ اس سے

یہ ظاہر ہو گیا کہ تاریخ میں تضاد کس طرح مدغم ہو جاتے ہیں۔ میل ویل انجیل
کے استعارے استعمال کرتا ہے۔ پھر بھی میل ویل کی کہانی سے تناسخ
اور تخلیقِ نو کے اسرار اتنے نمایاں نہیں ہوتے جتنے کہ خیر و شر کے ابدی
تضاد۔ تاریکی کی بادشاہت اور روشنی کی بادشاہت کے ابدی تضاد
کے اسرار منکشف ہوتے ہیں۔ لیکن بقول میل ویل معاشرے کا سیاسی ڈھانچہ
اس قطبینیت کی تاب نہیں لا سکتا۔ لیکن یہی قطبینیت جمالیاتی تخیل کا اصل
مادہ بن سکتی ہے۔ چنانچہ بلی بڈ کی یہی کیفیت ہے ـــــ میل ویل کا آخری
ناول بلی بڈ ہمیں اُنہی اسباب کی بنا پر اپنی طرف متوجہ کرتا ہے جن اسباب
کی بنا پر موبی ڈک نے ہمیں متاثر کیا تھا۔

ہمیں چراغ ہمیں پروانے

ہنری جیمز کی تصنیف "ہمیں چراغ ہمیں پروانے" (۱۸۸۰ء) پہلا امریکی ناول تھا جس میں موضوع کے حدود میں رہتے ہوئے ناول کی ہیئت کا بھرپور استعمال کیا گیا۔ اس سے بیشتر کوئی امریکی ناول جس میں جیمز کی افسانوی تصنیفات بھی شامل ہیں یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس میں ناول کی ہیئت کو پوری طرح برتا گیا ہے۔ ہنری جیمز کا خیال تھا کہ امریکہ کے پرانے رومانوی ناول نویسوں میں بہت سی خامیاں ہیں۔ بعض خامیوں کی اُس نے ہاتھورن کی سوانح حیات میں نشان دہی بھی کی ہے۔ دیگر خامیوں سے جیسا کہ پہلے باب میں عرض کیا جا چکا ہے اُس نے اپنے دیباچوں اور تنقیدی مقالوں میں بالواسطہ یا بلا واسطہ بحث کی ہے۔ اُس کی رائے میں کوپر، ہاتھورن

اور میل ویل (میل ویل کی تصنیفات سے وہ قریب قریب بالکل ناواقف تھا) دُور از کار حادثات اور چونکا دینے والے کرداروں سے بہت زیادہ مدد لیتے ہیں۔ وہ تجربے کو تمام و کمال پیش کرنے سے قاصر ہیں۔ وہ رشتوں اور رابطوں کو مثالوں سے واضح کرنے اور ڈرامائی رنگ دینے میں ناکام رہے ہیں۔ وہ یہ نہیں دیکھتے کہ حقیقی ناول نگار کے لیے "چیزوں کا تسلسل ہی خواہ وہ ٹریجڈی ہو یا کامیڈی، اصل مسئلہ ہے۔"

ہمیں چراغ ہمیں پروانے کا پہلا ہی صفحہ ہمیں ایک ایسی دنیا میں پہنچا دیتا ہے جہاں پرانے امریکی ناول نویسوں کا گزر نہیں ہوا تھا۔ ایک حسین تقوی نمائندگی، ایک قدیم عمارت، خوبصورت لان اور باغ، انسانوں کا ایک متحرک گروہ، یہ تمام چیزیں کوپر کے شیطان کے انگوٹھے یا ہاتھورن کے سات کھڑکیوں کا مکان میں بھی مل سکتی ہیں۔ لیکن جیمز کا طریقۂ کار اپنے پیش روؤں سے مختلف ہے۔ وہ جو اثر پیدا کرنا چاہتا ہے وہ زیادہ نامیاتی اور خود کفیل ہے۔ اس کے ساتھ ہمیں چراغ ہمیں پروانے میں زیادہ تفصیلات ملتی ہیں اور مشاہدہ زیادہ بیدار ہے کیونکہ اس نے اپنے موضوع پر بہت کچھ "ریسرچ" کیا ہے۔ حالانکہ بقول جیمز، ہاتھورن چھان بین کی طرف توجہ نہیں کرتا تھا چنانچہ

جیمز ابتدا میں اپنے ناول کو "تاریخ" سے منسوب کرتا ہے۔ اپنے مضمون "افسانے کا فن" میں وہ اسی نقطۂ نظر کا اعادہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ناول کو بھی صداقت بیانی کا وہی تاثر پیدا کرنا چاہیے جو تاریخ پیدا کرتی ہے۔

گارڈن کورٹ (برطانیہ) ایک عالی شان عمارت ہے۔ اُس کے وسیع اور ڈھلوان لان پر ہمیں کچھ لوگ چائے پیتے نظر آتے ہیں۔ وہ بڑے مطمئن اور مسرور ہیں، کیونکہ چائے کا فقط ذائقہ ہی اچھا نہیں ہے بلکہ چائے نوشی ایک پُرکیف رسم بھی ہے جو یہ ثابت کرتی ہے کہ یہ لوگ ایک مخصوص طرزِ زندگی کا جز ہیں ایک ایسے سماجی نظام کا حصہ ہیں جو اس کتاب میں ایک اہم کردار ادا کریگا جس طرح شیطان کے انگوٹھے میں وسٹ چسٹر کے اشرافیہ نے ادا کیا تھا۔ اس کے باوجود جیمز اپنے کرداروں کی نقاشی اور ڈرامائیت کو میل ویل کے ناول سے کہیں زیادہ سچائی سے اجاگر کرے گا۔ اُس کا فن شاعرانہ حسن سے لبریز ہو گا۔

اکثر قاری اس حقیقت کا اعتراف کریں گے کہ ہمیں چراغ ہمیں پرانے میں شاعری کا عنصر بھی شامل ہے۔ اس اعتراف کے یہ معنی ہیں کہ ناولی محاسن کے علاوہ اس کتاب میں دوسری خوبیاں بھی موجود ہیں۔ یوں تو ہم جین آسٹین

PRIDE AND PRESJUDICE کی یا مڈل مارچ کے شعری حسن کا ذکر بھی کر سکتے ہیں ـــــ تصویر اور منظر کی شاعری، کردار، عمل اور پس منظر کے امتزاج کے نامیاتی تاثر کی شاعری ـــــ لیکن یہ ناولی شاعری ہے۔ ایسی شاعری جو ہر دلچسپ ناول میں پائی جاتی ہے۔ ہمیں چراغ میں اس قسم کی شاعری بھی ہے لیکن اس ناول میں ایک اور شاعری بھی ملتی ہے جو یہ ظاہر کرتی ہے کہ جیمز کا ناول رومان سے نسبت رکھتا ہے حالانکہ دوسرے ناولوں میں یہ بات نہیں ہے۔

جیمز نے رومان کی ظاہرا ٹیپ ٹاپ کو ترک کر دیا البتہ اس کے حسن اور سریت کو ترک نہیں کیا۔ مسٹر لیوینر اپنی تصنیف عظیم روایت میں جیمز بحیثیت رومان نویس سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے۔ اس کے باوجود وہ کہتے ہیں کہ جیمز ایک "شاعر ناول نویس ہے جس میں جین آسٹین کی مانند آداب معاشرہ کا مشاہدہ کر لے اور انہیں ڈرامائی رنگ دینے کا ہنر موجود ہے اور جو ہاتھورن کی مانند شدید اخلاقی، نفسیاتی اور شاعرانہ فن ناول نویسی پر قدرت رکھتا ہے۔" مسٹر لیوینر کی یہ رائے بہت درست ہے اور اس سے ہمارے اس دعوے کی تصدیق ہوتی ہے کہ جیمز نے ناول کی اصلاح

کا جو عظیم منصوبہ بنایا تھا، اُس میں رومان کی نئی بنیادوں پر از سرِ نو تشکیل بھی شامل تھی۔ بسا اوقات جیمز کے ناول کے کسی عُنصر کے بارے میں یہ حکم لگانا کافی دشوار ہوتا ہے کہ اس کا تعلق رُومان سے ہے کیونکہ مصنّف اُسے اپنے مشکل پسند ناولی اغراض کے بالکل تابع کر دیتا ہے۔ رُومان کا عنصر ناول میں بالکل گھل مل جاتا ہے لیکن اس سے ناول کی حقیقت نگاری میں شعر کی تابانی آجاتی ہے۔ مسٹر ٹیویز اس بات کو یوں کہتے ہیں کہ

"جیمز ہمیشہ روحانی واقعات و حقائق کی فکر میں غرق رہتا تھا۔ اس کا اظہار وہ فقط رموز و علامات ہی سے نہیں کرتا بلکہ کردار، حادثات اور مکالمے غرض پورا پلاٹ ہی اس رجحان کی غمازی کرتا ہے۔ چنانچہ جس تخلیق کو وہ آدابِ معاشرہ کا ناول کہہ کر پیش کرتا ہے وہ دراصل اس سے کہیں بڑی تخلیق ثابت ہوتی ہے۔ اور اس میں غالب عنصر شاعری کا ہے۔"

ہمیں چراغ ہمیں پروانے میں ناول اور رُومان کا امتزاج جیمز نے ارادتاً کیا ہے۔ یہ امتزاج دو طریقوں سے ہوا۔ اوّل کتاب کی زبان میں کہ اس سے استعاروں میں اضافہ ہوا، اُن میں گہرائی آئی اور وہ چمک اُٹھے۔ دوئم

اِزابیل آرچر (ہیروئن) کے کردار میں۔ اِزابیل چیزوں کو ایک رومانی انسان کی نظر سے دیکھتی ہے حالانکہ مصنف چیزوں کو ایک جامع اور مستحکم ناولی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس طرح جیمز ناول میں رومانی عنصر کو اس طرح داخل کرتا ہے کہ وہ اپنی ہیروئن کے رومانی نقطۂ نظر میں بھی شریک ہو سکتا ہے اور حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر اختیار کر کے اپنے آپ کو اس سے الگ بھی کر سکتا ہے۔

ہمیں چراغ کے استعارے عام طور سے جیمز کی بعد کی تخلیقات کی ہمسری نہیں کرتے۔ لیکن اگر ان استعاروں کا موازنہ جیمز کے عہد کے مروّجہ ناولوں سے کیا جائے تو اُن کی دلیری نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے گویا ان استعاروں کی، کتاب کی وسیع دنیا میں، اپنی ایک الگ زندگی ہے۔ حالانکہ ہمیں ہر قدم پر استعارے اور واقعات کی رفتار اور ان کی معنویت میں ایک ربط نظر آتا ہے۔ جیمز نے ہمیں چراغ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ایک ایسے افسانے کی تصنیف جو اتنا پیچیدہ اور حوصلہ آزما ہو بظاہر ایک متناقض عمل ہے۔ تناقض یہ ہے کہ اس قسم کے ناول کو اپنے سانچے یعنی پوشیدہ اسراف کے تناسب سے اپنی نوعیت کے زیادہ مطابق

ہونا چاہئے۔" استعارہ جیمز کے لئے ایک قسم کا پائین خانہ تھا جہاں اس کے
تخیّل کی پوشیدہ اسراف پسندی پیکر اختیار کرتی تھی۔ چنانچہ جیمز کے اس ناول
کی تشبیہات اور استعارے زیادہ تر مکان اور باغ سے تعلق رکھتے ہیں۔

استعارے بعض اوقات غیر محتاط اور معقولیت کی حدوں سے تجاوز
کر جاتے ہیں۔ مثلاً ہمیں ازابیل کے بارے میں بتایا جاتا ہے کہ "اس کا تخیل
عادتاً مضحکہ خیز حد تک فعّال تھا۔ اگر دروازہ بند ہوتا، تو اس کا تخیل کھڑکی سے
باہر چھلانگ لگانے لگتا۔" مگر یہ ہوائی باتیں ہیں اور جیمز کی بجائے ہاتھورن
کی انوکھی لفاظیوں سے زیادہ مشابہ ہیں۔ عام طور سے جیمز کے استعارے انوکھے
اور مختصر نہیں ہوتے، وہ رمزی اور تخیلی ہوتے ہیں۔ ان میں ایک فرازی رنگ
پن پایا جاتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا لکھنے والا اپنے استعاروں سے
خود بھی لطف اندوز ہو رہا ہے اور ان کے اسراف سے بھی واقف ہے جیمز
کے استعاروں میں نہایت سنجیدہ شاعرانہ تخیّل اور مزاح کا وہی میل ملتا ہے
جو میل ویل، مارک ٹوین اور فاکنر کی تحریروں کی خصوصیت ہے۔ ان فن
کاروں کے پیرایہ بیان ایک دوسرے سے اتنے مختلف ہیں کہ ان کی
پہچان میں کوئی غلطی ممکن نہیں لیکن یہ سب کے سب سنجیدہ اور پیچیدہ مزاح

کے بہت شائق ہیں۔ یہاں ہم ہمیں چراغ کا ایک اقتباس پیش کرتے ہیں۔
جیمز، رالف ٹوشے کے ظرافت آمیز طنز کے مصنوعی انداز کا ذکر کر رہا ہے
ٹوشے کی یہ بناوٹ ازابیل کی سمجھ سے باہر ہے۔ وہ خود بے حد مخلص اور سنجیدہ
انسان ہے لہذا ٹوشے کے مصنوعی ٹھٹھول کو معیوب سمجھتی ہے۔ وہ ٹوشے کی داخلی
بے بسی اور مایوسی کو بھانپ جاتی ہے۔ اُسے اس ذہنی طور پر علیل انسان
کی حالت پر افسوس ہوتا ہے۔ وہ "حقیقی" رالف ٹوشے کو دیکھنا چاہتی ہے،
لیکن وہ اپنے سوانگ کی اہمیت ان لفظوں میں بیان کرتا ہے:۔

"میں اپنے پائیں کمرے میں بجنیوں کا طائفہ رکھتا ہوں۔ اُسے
حکم ہے کہ برابر باجے بجاتا رہے۔ ایک لمحے کے لئے بھی
نہ رُکے۔ اس کے دو فائدے ہیں۔ باہر کی آواز میرے گھر
میں نہیں پہنچ پاتی اور دنیا یہ سمجھتی ہے کہ میرے گھر کے اندر
ناچ ہو رہا ہے۔" اور یہ واقعہ ہے کہ جب بھی کوئی رالف
کے گھر کے قریب سے گزرتا تو اُسے موسیقی، رقص کی آوازیں
سنائی دیتیں۔ والٹز کے زندہ نغمے ہوا میں تیرتے رہتے۔
ازابیل اس مسلسل نغمہ نوازی سے کبھی کبھی چڑچڑا جاتی۔ وہ

اس پائین کمرے میں سے ہو کر گزرنا چاہتی ——

جیمز نے جو یہ استعارہ استعمال کیا ہے تو اب اُسے ترک کرنا اُس کے بس کی

بات نہیں :-

"اور رالف ٹوش کے مکان کے اندرونی حصوں میں داخل ہونا

چاہتی۔ رالف نے اُسے یقین دلایا تھا کہ یہ حصے تاریک اور

سنسان ہیں لیکن اُسے اس سے بحث نہ تھی۔ وہ تو انہیں جھاڑ

بُہار کر اور چیزوں کو سلیقے سے رکھ کر بہت خوش ہوتی۔ وہ

رالف کی اس حرکت کو اخلاق مہمان نوازی سے گری ہوئی

بات سمجھتی تھی کہ اُس نے ازابیل کو اپنے گھر کے اندر داخل

ہونے نہیں دیا۔"

گھر کے اندر داخل ہونے اور نکلنے کا تصور، مختلف قسم کے مکانوں کا

فرق، یہ سوال کہ گھر قید خانہ ہے یا آزادی اور تکمیل آرزو کا مقام، یہ ہے

ہمیں چراغ کے استعاروں کا لُب لباب۔ ناول کی کہانی بھی جس میں ازابیل

امریکی گھر کی سکونت ترک کر کے یعنی ایک مخصوص طرز زندگی کو ترک کر کے ایک

یورپی گھر میں رہنے لگتی ہے، رمزیہ انداز لئے ہوئے ہے۔ بظاہر وہ اس

مسکن کی تبدیلی کو ایک فرار سمجھتی ہے۔ ذہن اور جسم کو شل کر دینے والی قید کی زندگی سے ایک زیادہ بھرپور، آزاد اور معنی خیز زندگی میں فرار لیکن یہ حقیقت آسانی سے نظر آجاتی ہے کہ گو جیمز اپنی ہیروئن کو بے حد پسند کرتا ہے لیکن وہ اُس میں اُلٹی کھوپڑی کی وہ آیئڈ یلزم بھی داخل کرنا چاہتا تھا جس کی مکمل نقش گری اُس نے بعد میں اپنے ناول "بوسٹن کے باسی" میں کی (ازابیل کے بال کالے ہیں۔ اُس کی آنکھیں بھوری ہیں۔ اُس میں جوانی کا دل کش اُبال کوٹ کوٹ کر بھرا ہے۔ اُس میں زندگی سے لطف اندوز ہونے کی خواہش بھی موجود ہے۔ اس کے باوجود اُس میں ایک ایسی قید کو قبول کرنے کی مہلک صلاحیت بھی ہے جو اُس قید سے بھی بدتر ہے جس سے وہ بھاگی ہے۔ جس گھر میں وہ گلبرٹ آسمنڈ کی بیوی بن کر رہتی ہے وہ ایک ایسا قید خانہ ہے جس کا اُس نے کبھی تصور بھی نہ کیا تھا۔)

ازابیل کو ہم پہلی بار اُس وقت دیکھتے ہیں جب وہ اپنی تمام دل کشیوں اور پرخلوص اداؤں کے ساتھ گارڈن کورٹ کے لان پر سے گزر رہی ہوتی ہے۔ یہ توشے کا برطانوی محل ہے جو اُس کی ریاست میں واقع ہے۔ وہ اپنے رشتے کے بھائی رالف، اُس کے والد اور لارڈ وار برٹن سے ملتی ہے

تب فلم کے فلیش بیک کی مانند جیمز ہمیں ازابیل کے بچپن اور نوجوانی کی زندگی

سے جلدی جلدی روشناس کراتا ہے۔ ہم اُسے اُس کے آبائی گھر میں جو

اَلبنَیؔ (نیویارک کا مضافاتی شہر) میں واقع ہے مسز توشے سے گفتگو کرتے

دیکھتے ہیں اور جب مسز توشے ازابیل کو اپنے ہمراہ یورپ لے جانے کا

وعدہ کرتی ہیں تو وہ بہت خوش ہوتی ہے،

"فلورنس کی سیر! اس کے لئے تو آپ جو کہیں میں کر سکتی ہوں۔"

اس سنسان اور تاریک گھر کی تنہائی سے وہ تنگ آچکی ہے۔ چنانچہ

یورپ کے سفر کو وہ اس گھر سے نجات کا ذریعہ سمجھتی ہے۔ لیکن اب کہ

فرار ممکن ہے ازابیل کہتی ہے کہ وہ نہ تو اس گھر سے نفرت کرتی ہے اور نہ

اپنے بچپن کے حالات سے۔ حالانکہ مسز توشے اس مکان کو "سخت بورژوا"

کہہ کر رد کر دیتی ہیں۔ ازابیل کہتی ہے ؛

"مجھے ایسی جگہیں پسند ہیں جہاں واقعات پیش آئے ہوں۔ چاہے وہ المناک

ہی کیوں نہ ہوں۔ اس گھر میں بہت سے لوگوں نے دم توڑا ہے۔ یہ گھر زندگی

سے بھرا رہا ہے۔"

اور مسز توشے کے اس سوال کے جواب میں کہ "کیا دم توڑنے کو تم

زندگی سے بھرا ہونا کہتی ہو،" ازابیل کہتی ہے،

"میرا مطلب ہے کہ تجربوں سے بھرپور۔ لوگوں کے جذبات اور غموں سے بھرپور۔ فقط غم ہی نہیں، بچپن میں تو میں اس گھر میں بہت خوش رہی ہوں"

اس کے باوجود ازابیل کو البنی میں بھرپور زندگی گذارنے کے امکانات بہت کم نظر آتے ہیں۔ جیمز نے اس لڑکی کی نوجوانی کی جو تصویر کھینچی ہے اُس سے یہی پتہ چلتا ہے کہ البنی کے اس گھر میں ازابیل نے خوشی اور غم کے مناظر نہیں دیکھے ہیں بلکہ اس کی تاریک اور رُندھی ہوئی فضا میں اُس نے فقط کتابیں پڑھی ہیں اور خیالوں کے رنگین محل بنائے ہیں۔ اُس نے ایسی زندگی بسر کی ہے جو حقیقت سے بالکل دُور تھی۔ ازابیل ایک کمرے میں جو لائبریری سے پرے واقع تھا، رہتی تھی۔ اسے "دفتر" کہتے تھے۔ وہیں بیٹھ کر وہ کتابیں پڑھتی اور طرح طرح کے خواب دیکھتی رہتی۔

اس گھر کی پُراسرار اداسی کا بڑا سبب یہ تھا کہ اس میں اب ایک ایسے دروازے سے داخل ہوا جاتا تھا جو پہلے استعمال نہ ہوتا تھا۔ اس کی چٹخنیاں ایسی تھیں کہ ازابیل جیسی نازک لڑکی کے لیے ان کا کھولنا ناممکن تھا۔ وہ جانتی تھی کہ اس سنسان اور خاموش عمارت کا دروازہ سڑک پر کھلتا ہے۔ اگر

کھڑکیوں اور روشن دانوں پر سبز رنگ کا کاغذ نہ چڑھا ہوتا تو وہ سٹرک اور ٹیری کا نظارہ بھی کر سکتی۔ لیکن اُسے باہر جھانکنے کی کوئی خواہش نہ تھی۔ کیونکہ یہ تاک جھانک اُس کے اس نظریے کے خلاف ہوتی کہ سٹرک کے اُس پار کوئی عجوبہ اور بن دیکھی دنیا آباد ہے اور یہ دنیا ازابیل کے لحظہ بہ لحظہ بدلتے ہوئے طفلانہ تخیّل کے مطابق کبھی مسرّت کی دنیا ہوتی اور کبھی ہیبت کی۔

مسز توشے اس سے ملنے آتی ہیں تو وہ اسی کمرے میں بیٹھی ہے۔ اب وہ ایک جوان عورت ہے اور اس تاریخی سہ پہر میں بچوں کی طرح خیالی محل نہیں بنا رہی ہے بلکہ جرمن فلسفہ کی تاریخ کا مطالعہ کر رہی ہے۔ اُس کی تعلیم کسی قاعدے اور ضابطے کے مطابق نہیں ہوئی ہے۔ اس کے باوجود ازابیل جذبات اور خیالات کی دنیا میں داخل ہونے کے لئے آمادہ ہے لیکن البنی کا گھر اس طرزِ زندگی کی علامت نہیں بن سکتا، جو جذبات کی گہرائیوں اور تجربے کی بوقلمونیوں سے بھرپور ہو۔ البتہ توشے کا قدیم محل تو یہ خدمت انجام دے سکتا ہے۔ چنانچہ انگلستان میں وارد ہونے پر اُس کا تعارف اسی محل سے ہوتا ہے :-

"ماموں کا محل ایک تصویر تھی جس نے حقیقت کا رُوپ اختیار

کہ بیا تھا۔ اس محل کی نفاستیں ازابیل کی نظروں سے پوشیدہ

نہ رہیں۔ گارڈن کورٹ سے امارت کی شان ٹپکتی تھی۔ وہ

ہر لحاظ سے مکمل تھا۔ یہ ایک نئی دنیا تھی جس نے ازابیل

کے جذباتی تقاضوں کو پورا کر دیا۔ گہرے گہرے موکھے اور

عجیب وغریب جھروکے اور دریچیاں، سیاہ چوبی تختوں پر

خاموش روشنی کی چھوٹ، باہر کی گہری ہریالی جو ہر لمحے اندر

جھانکتی نظر آتی تھی، منظم خلوت کا احساس، ایسی جگہ جہاں

شور ایک خوش گوار حادثہ ہوتا، جہاں قدموں کی آواز فرش

ہی میں جذب ہو جاتی تھی۔ یہاں کی نرم اور دبیز ہوا میں

تصادم کے ذرّے آپس میں ملنے نہ پاتے تھے اور گفتگو

میں تلخی اور تیزی کا نشان نہ ملتا تھا۔"

اس گھر کی کھڑکیوں کے شیشوں پر کاغذ نہیں لگا ہے۔ یہاں دنیا سے الگ تھلگ رہ کر ایک گوشے میں پڑے رہنے کی ضرورت نہیں ہے اس کے برعکس "باہر کی ہریالی ہر لمحے اندر جھانکتی نظر آتی تھی"۔ اور باغ گھر کا اُتنا ہی اہم حصّہ ہے جتنا اندر کے کمرے۔ اسی باغ میں ازابیل نے لارڈ

وادبرٹن اور کیتس پر گڈ وُوڈ کی زبان سے شادی کے پیغام سُننے اور مسترد کئے۔ چنانچہ باغ اُس عام استعارے کا ایک جُزو ہے جو ہیروئن کی حیثیت کی نمائندگی کرتا ہے:-

"وہ ہر وقت اپنے آپ کو بہتر بنانے کے منصوبے بناتی رہتی، تکمیل کی آرزو کرتی اور اصلاح حال کا بغور مطالعہ کرتی اُس کی فطرت میں ایک گلستانی خصوصیت پائی جاتی تھی شاخوں کی خوشبو اور گنگناہٹ، درختوں کے سایہ دار گوشے اور مناظر کی وسعت۔ وہ اپنے نہاں خانۂ دل میں جھانکنے کو کھُلی ہوا میں ایک مشق سے تعبیر کرتی۔ اُس کا خیال تھا کہ اپنے رُوح کے خلوت کدے کی سیر ایک بے ضرر فعل ہے جب کہ واپسی میں اُس کی گود پھولوں سے بھری ہوتی تھی۔"

ایک ناول کے لئے جس میں معصومیت کی شکست کا حال بیان کیا گیا ہو یہی مناسب تھا کہ اس المناکی کا عکس ہیروئن کے ذہن پر استعارے کی شکل میں ڈالا جائے اور اس استعارے میں باغ اور محل کی حیثیت مرکزی ہو۔ باغ علامت ہے ازابیل کی معصومیت اور بھولے پن کی اور محل علامت

ہے اس تہذیب کی جس نے اپنی معصومیت کھو دی ہے البتہ دانائی، پختگی اور بد دیانتی حاصل کر لی ہے۔ اس لحاظ سے ازابیل فقط جارج ایلیٹ کی ہیروئنوں ــــــ ہٹی سوریل، میگی ٹولی ور، روزامنڈ ونسی، گونڈولن ہار لیتھ ــــــ ہی سے مشابہ نہیں ہے (ہنری جیمز نے اپنے دیباچے میں ازابیل کا مقابلہ انہی سے کیا ہے) اور نہ وہ شیکسپئر کی ہیروئن پورشیا ہی سے ملتی جلتی ہے بلکہ وہ شیکسپئر کی مضبوط ارادوں والی ہیروئن روزالنڈ اور بھولی بھالی میرانڈا سے بھی مشابہ ہے۔ اُن کی دلکشی کا راز یہ ہے کہ وہ "حقیقی" ہیں۔ وہ زندگی سے چند مخصوص تقاضے کرتی ہیں لیکن اس کے ساتھ وہ رومانوی شخصیتیں بھی ہیں جیمز کی نظر میں حوّا کی معصومیت بھی تھی۔ چنانچہ جس وقت ازابیل اپنا سفر شروع کرتی ہے تو جیمز جان ملٹن کی زبان میں کہتا ہے کہ "دنیا اس کے قدموں پر تھی۔ وہ جو چاہتی کر سکتی تھی"۔

ہمیں چراغ کے ۴۲ ویں باب میں ہنری جیمز کا فن اپنے عروج پر ہے وہ فن جسے میں نے رومان اور ناول کے مرکب سے تعبیر کیا ہے۔ جیمز خود مانتا ہے کہ "یہ کتاب کا سب سے اچھا ٹکڑا ہے لیکن یہ میرے عام منصوبے کا فقط ایک خوبصورت نمونہ ہے۔" اس باب میں جیمز "حقیقت اور خیال"

"عمل اور واہمہ" کے دائرے کو مکمل کرنے میں پوری طرح کامیاب ہے۔ یہاں کہانی کا "حقیقت پن" بھی اُجاگر ہو جاتا ہے اور رُومان کا حُسن و تحیّر" بھی البتہ جیمز رُومان کے روائتی ہتھکنڈوں سے کام نہیں لیتا۔

ازابیل اب آسمنڈ کی بیوی بن چکی ہے۔ شام کا وقت ہے اور وہ آسمنڈ کے ڈرائنگ رُوم میں آتش دان کے پاس بیٹھی ہے۔ آسمنڈ کے بارے میں وہ اب تک جس فریب میں مبتلا تھی اُس کا طلسم ٹوٹ چکا ہے اور وہ اپنے شوہر کے کردار سے پہلی بار واقف ہوتی ہے۔ جس جال میں وہ پھنسی ہے اُس کی اصل نوعیت بھی اب اُس پر آشکارا ہو چکی ہے یہاں ہنری جیمز کے سامنے یہ مسئلہ درپیش ہے کہ قصّہ کس طرح بیان کیا جائے کہ "ایک غیر معمولی سوچنے والی چوکسی" کے علاوہ کوئی واقعہ پیش نہ آئے، لیکن اس میں عمل اور مہم کا سا اضطراب موجود ہو۔ ازابیل کی مہموں کو ڈرامے میں کس طرح بدلا جائے حالانکہ اُس کے تجربے بہت ہلکے پھلکے تھے۔ کس طرح کم سے کم تناؤ اور بوجھ سے زیادہ سے زیادہ شدّت پیدا کی جائے حقیقت اور واہمہ کا دائرہ ازابیل کے ہلکے پھلکے تجربوں اور تذکروں سے مکمل نہ ہو گا۔ بلکہ ازابیل نے ان کو جس طرح محسوس کیا ہے اُس کا تذکرہ کر

کے ان محسوسات کے بغیر اُس کے تجربے بیکار ہیں" اس باب میں گو بظاہر واقعات پیش نہیں آتے لیکن یہ باب اس طرح لکھا گیا ہے کہ "بیس حادثات بھی بیان کیے جاتے تب بھی وہ تاثر نہ پیدا ہوتا" اس میں حادثات کی گرماگرمی بھی ہے اور نقش گری کا اختصار بھی۔ رات بھیگ چکی ہے، آگ بجھتی جا رہی ہے لیکن ازابیل آتش دان کے قریب بدستور بیٹھی ہے۔ گویا آگہی حقیقت نے اُس پر کوئی طلسم کر دیا ہے۔ وہ سب کچھ دیکھتی اور جانتی ہے مگر اپنی جگہ سے حرکت نہیں کرتی۔ اُس کی یہ منجمد بینائی بڑی دلچسپ بن جاتی ہے گویا اُس نے کسی قزاق کو پہچان لیا ہے۔

ازابیل کے ذہن میں صداقت کا ایک حقیقی تصور اُبھرتا ہے۔ فریب کی نقاب اُٹھ چکی ہے۔ اُسے اپنی ذات اور اپنے حالات کا "الم ناک شعور" ہو چکا ہے لیکن یہ شعور تصویروں کے رُوپ میں اُبھرتا ہے۔ یہ تصویریں میلو ڈرامائی بھی ہیں اور المیہ بھی تھا اُس کی رُوح پر ہیبت کے بھوت منڈلانے لگے۔ وہ اُس کے تخیل پر اُسی سُرعت سے یلغار کرتے جس سُرعت سے ذہن اُن کے لیے جگہ بناتا۔ ہیبت کا ایک بھوت تو وہ صورت تھی جو اُس نے اپنے شوہر کی بنائی تھی۔ یہ صورت ہمیں ہاتھوں کے سرد مہر اور خود غرض بدمعاشوں

کی یاد دلاتی ہے (کر پاچی نی یا چیلنگ ورتھ) وہ سوچتی ہے کہ اسمنڈ جس چیز کو چھو دیتا ہے وہ مرجھا جاتی ہے۔ جس چیز کو نگاہ اٹھا کر دیکھ لیتا ہے وہ ازابیل کے لئے بیکار ہو جاتی ہے۔ گویا ساری بدی اُس کی آنکھوں میں جذب ہو گئی تھی۔ گویا اُس کی ذات لُو کا جھونکا تھی اور اُس کی رغبت موت کا پیغام۔"

ازابیل سوچتی ہے کہ وہ تو اپنے شوہر کے ہمراہ مسرّت کی شاہراہ پر سفر کو نکلی تھی۔ اُس نے پہلا قدم نہایت پاکیزہ اعتماد کے ساتھ اٹھایا تھا لیکن اچانک زندگی کا وہ وسیع وعریض منظر ایک تنگ و تاریک اندھی گلی میں بدل گیا اور اُس کے آگے ایک اونچی دیوار کھڑی ہے۔ وہ آدمی جس نے اُس کی زندگی کو شکنجے میں کس کر اتنا تنگ کر دیا ہے اور جو تاریکی کا جانور ہے روشنی میں نمودار ہوتا ہے۔ اُس نے اب تک اس شخص کی نصف فطرت کو دیکھا تھا، جس طرح کوئی چاند کی تھالی کو اُس وقت دیکھے جب اُس پر زمین کا سایہ پڑ رہا ہو۔ آج اُس نے پورا چاند دیکھا، آج اُس نے پورا انسان دیکھا—"

لیکن ازابیل کی اس معرفت اور شناخت کا پورا تاثر مکان اور باغ

کے استعاروں سے نہایت مناسب طور پر واضح کیا گیا ہے۔ البنی کے
زمانۂ قیام کی عزلت گزینی اور طفلانہ ناواقفیت سے اُسے نجات ضرور
مل گئی ہے لیکن اُس نے معصومیت اور تجربے کا وہ لطیف امتزاج کھو دیا
ہے جس کی علامت گارڈن کورٹ تھا کیونکہ یہ چیزیں ازابیل کو وہاں مل سکتی
تھیں۔ اُس کی نظر میں اس شادی نے اُسے ایک دوسرے مکان کا مکین
بنا دیا ہے۔

"تب سے وہ اسی مکان کی چار دیواری میں قید ہے۔ یہ
چار دیواری اُسے زندگی بھر گھیرے رہے گی۔ وہ مکان
تاریکی کا مسکن تھا، گونگے پن کا مسکن تھا، گھٹن کا مسکن تھا۔
آسمنڈ کا حسین دماغ اس مکان کو نہ روشنی دے سکتا تھا نہ
تازہ ہوا۔ آسمنڈ کا حسین دماغ تو دراصل ایک اونچی کھڑکی
سے جھانکتا تھا اور اُس پر ہنستا تھا۔"

اور اس طرح ازابیل کو معلوم ہوتا ہے کہ

"آسمنڈ کی تہذیب نوازی، ہوشیاری، خوش اخلاقی، خوش طبعی،
سلاست و روانی اور زندگی سے آگہی کی تہ میں اُس کی خود پرستی

یوں پوشیدہ تھی جیسے پھولوں کے تختے میں سانپ۔"

ازابیل کی نوجوان معصومیت اور نیک نیتی بُری طرح پامال اور بدنام ہوئی۔ وہ ایک نہایت پُرشوکت لیکن گھناؤنی سازش کا شکار ہوئی۔ اُس نے جس بھرپور زندگی کا خواب دیکھا تھا، اُس کا کوئی امکان باقی نہ رہا چنانچہ ہمیں اُس کا وہ اعلان یاد آتا ہے جو اُس نے ابتدا ہی میں لارڈ واربرٹن کے سامنے کیا تھا کہ "میں اپنی تقدیر سے نہیں بچ سکتی۔" وہ تقدیر جس کے بارے میں ازابیل کا خیال تھا کہ شاید زندگی کا کوئی صلہ بھی دے۔ اُس کا شوق تو بہت بلند تھا لیکن وہ یہ ضرور سمجھتی تھی کہ تقدیر اُسے "اُن عام موقعوں اور خطروں سے مستثنیٰ نہیں کرے گی جو عام لوگوں کی قسمت میں لکھے ہوئے ہیں" بے شک اُسے آگہی بھی نصیب ہوئی اور دُکھ بھی لیکن بے حد بھیانک قسم کے۔ یہ بدقسمتی اُس کی انسانی صلاحیتوں کو بیدار نہیں کر سکتی تھی۔ حالانکہ اُس کا خیال تھا کہ آگہی اور دُکھ کا نتیجہ یہی ہوتا ہے۔ اب اُس کی زندگی میں دست کشی اور ادائگی فرض کے علاوہ کچھ باقی نہ تھا۔ کتاب کے خاتمے پر جب ہم ازابیل سے رُخصت ہوتے ہیں تو وہ ہمیں ہسٹرپرن کی برادری کی ایک عورت دکھائی دیتی ہے۔

لیکن فرق یہ ہے کہ ہسٹر برن کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ دکھی کیوں ہے۔ روایتی اخلاق اُسے ایک جذباتی گناہ کی سزا دیتا ہے لیکن ازابیل تو بالکل کنواری تھی۔ اُس نے تو کوئی اخلاقی گناہ نہیں کیا تھا جس کا خمیازہ اُسے بھگتنا پڑا۔ گو ہم اُس کی ساری تکلیفوں کے لئے ایک وجہ جواز ضرور تلاش کرتے ہیں۔ ورنہ ہمیں ہنری جیمز کو اس جرم کا قصوروار ٹھہرانا پڑے گا کہ اُس نے اخلاقی پیچیدگی کی آڑ میں مظلوم معصومیت کا ایک میلوڈرامہ ہمارے سر منڈھ دیا۔ ایک ایسا قصّہ لکھا جو بے معنی سفّاکی اور الم ناکی سے مملو تھا۔

کیا خود جیمز کا رویّہ بھی ازابیل کی طرف منتقمانہ نہ تھا؟ جیمز اپنی ہیروئن کی امریکی راست بازی اور اخلاقی برجستگی کی بڑی قدر کرتا ہے لیکن وہ اُس پر دیدہ دلیری اور گستاخی کا الزام بھی دھرتا ہے اور اگر ازابیل کی شخصیت اتنی دلآویز اور دل کش نہ ہوتی تو اُس کی یہ خصلتیں ناقابل برداشت ہو جاتیں۔ جیمز اُس کی تربیت کو بھی اچھی نظروں سے نہیں دیکھتا اور نہ اُس کے باپ کو پسند کرتا ہے۔ اُس کا باپ بڑے بدسلیقہ قسم کا جہاں گرد امریکی تھا۔ اور جیمز اس قسم کے بنجاروں کو بالکل عزیز نہیں رکھتا۔ جیمز اپنے دیباچے میں لکھتا

ہے کہ ازابیل کو تقدیر کا مذاق اڑانا سکھایا گیا تھا اور یہ چیز تقدیر کا مقابلہ کرنے کی بہ نسبت کم درست ہے ۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ جیمز اپنی ہیروئن سے نفسیاتی طور پر وابستہ ہے جس کی وجہ سے وہ اُس کی نسوانی جارحیت سے ڈرتا ہے اور اپنے آپ کو تسکین دینے اور محفوظ سمجھنے کی خاطر وہ ازابیل کو جنسی طور پر ٹھنڈے جذبات کی عورت ثابت کرنا چاہتا ہے اور بالآخر اُس کی تقدیر کا ستیاناس کر دیتا ہے ۔ پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ باقی رہ جاتی ہے کہ وہ ازابیل کو بے حد چاہتا ہے اور اس سے بڑی ہمدردی رکھتا ہے یوں بھی ازابیل ایک ایسی مکمل مخلوق کا کردار ہے جو مصنف کی پسند اور ناپسند سے بالکل بے نیاز ہو کر اپنی آزاد زندگی گزارتی ہے ۔

کبھی کبھی جی چاہتا ہے کہ کاش ازابیل آرچر فائحتہ کے بازو کی ہیروئن کیٹ رائے یا THE SPOILS OF POYNTON کی ہیروئن فلیڈا ویچ کی مانند ہوتی ۔ یہ وہ لڑکیاں ہیں جن کے ادّعائے ذات میں جنس کا عنصر بھی ملتا ہے ۔ لیکن اپنی بے حد دبی ہوئی جنسیت کے باوجود ازابیل ہنری جیمز کے کرداروں میں سب سے پیچیدہ ، سب سے بہتر تراشی ہوئی اور سب سے زیادہ دلکش کردار ہے ۔ لہذا ہماری یہ رائے غلط ہو گی کہ ازابیل کا کردار فقط ایک مظلوم

معصومیت کا کردار ہے۔ اُس میں شعور و آگہی، جذبے اور تخیل کی اتنی تو تیں اور صلاحیتیں موجود ہیں —— وہ ناقص سہی —— کہ اُس کی تقدیر کو لامحالہ طور پر اُس کی شخصیت کا لازمی نتیجہ ہونا چاہیے۔ اگر وہ فتح یابی کے لیے موزوں نہیں سمجھی جاتی تو اس طریقہ پر نہیں جس طریقہ سے ہنری جیمز کی دوسری مظلوم معصومیتیں ناموزوں سمجھی جاتی ہیں۔ مثلاً واشنگٹن سکوائر کی کیتھرین سلوپر جو گھریلو اور ڈرپوک ہے یا منیری کیا جانتی تھی۔ میں منیری یا THE TURN OF THE SCREW میں مائلز اور فلورا جو بچیاں ہیں یا فاختہ کے بازو کی ملی تھیل جو دق سے دم توڑ رہی ہے۔ ازابیل کی ناموزونیت کی وجہ عظیم المیہ ادب کے دوسرے ہیروؤں اور ہیروئنوں کی مانند ہے —— حقیقت کو دیکھنے سے انکار، آگہی کی تمسیخ جس کی وجہ سے اُس کی زندگی اُن خود تخریبی اور داخلی محرکات کے رحم و کرم پر ہوتی ہے جو اُس پر غلبہ پانے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔

ازابیل حقیقت کو اس طرح دیکھتی ہے جیسے کوئی رومانسر دیکھے ازابیل خود بڑی رُومان پسند لڑکی ہے۔ وہ بڑے اونچے اونچے رنگین خواب دیکھتی ہے جن کی تکمیل ناممکن ہے۔ ایک حقیقت بین یا روایتی رُومان پسند لڑکی

لارڈ وار برٹن کو ضرور قبول کر لیتی کیونکہ وہ نہایت عمدہ انسان ہے۔ پھر دولت مند اور شریف بھی ہے اور لارڈ ہے لیکن ازابیل کا مطمح نظر اتنا بلند ہے کہ وہ لارڈ وار برٹن سے شادی کر کے اپنے آئیڈیل کو حاصل نہیں کر سکتی۔ اس کے ذاتی رومان میں تجربات بھی شامل ہیں، جو اسے ایسی آرزوؤں پر اکساتے ہیں جو کسی انگریز شریف زادے سے شادی کے روایتی رومان سے پوری نہیں ہوتیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کہتی ہے کہ لارڈ وار برٹن سے شادی کرنے کے معنی اپنی تقدیر سے بھاگنے کے ہیں۔

"میں غم سے نہیں بچ سکتی۔ تم سے شادی کرنے کے معنی اس سے بچنے کی کوشش کرنے کے ہیں۔"

لارڈ وار برٹن سے شادی زندگی سے علیحدگی کے ہیں۔ اُن موقعوں اور خطروں سے بچنے کے ہیں جن سے عام لوگوں کو سابقہ پڑتا ہے۔ لارڈ وار برٹن اس کے جواب میں کہتا ہے، جو بالآخر سچ ثابت ہوتی ہے،

"میں تمہیں زندگی سے بری الذمہ ہونے کا تحفہ نہیں پیش کر رہا ہوں اور نہ خطروں اور موقعوں سے بچنے کا۔"

ازابیل کی اصل فطرت کو وہ خوب سمجھا ہے،

"میں نے آج تک ایسا کوئی انسان نہیں دیکھا جو چیزوں کا فیصلہ اس قسم کے نظریاتی اسباب کی بنا پر کرتا ہو"

اس کا نظریہ یہ ہے کہ لارڈ وار برٹن "اوصاف و اختیارات کا ایک مجموعہ ہے" لیکن یہ غلط نظریہ تھا۔ وہ بے شک ایک موروثی نواب ہے لہٰذا اپنے رتبہ کے رسوم و فرائض کا پابند۔ مگر وہ اپنے آپ کو فقط ایک مخلص انسان کے طور پر پیش کرتا ہے نہ کہ بطور ایک لارڈ کے۔ وہ تو اس سے محبت کرتا ہے اور اس کی ضرورت محسوس کرتا ہے۔ لارڈ وار برٹن کو رد کرنے کا اصل سبب یہ نہیں ہے کہ وہ نواب تھا اور ازابیل کی جمہوریت پسندی اس کو برداشت نہ کر سکتی تھی ——— دراصل وہ اس کی لارڈ صاحبی کو پسند کرتی تھی ——— البتہ وہ اپنی بیوہ رن روحانیت کے جوش میں آکر لارڈ وار برٹن کو مسترد کر دیتی ہے۔ وہ زندگی کی جسمانی اور سماجی حقیقتوں سے بھاگتی ہے) اس کی دلیل یہ ہے کہ لارڈ وار برٹن اس کو زندگی سے مستثنیٰ کر دیں گے لیکن اوصاف و اختیارات کا مجموعہ ہونا ——— حالانکہ لارڈ وار برٹن ایسا نہ تھا ——— اس سے تو کہیں بہتر ہے کہ انسان گلبرٹ آسمنڈ کی مانند فرسودہ اور بے جان ذائقوں اور ذوقوں کا مجموعہ ہو۔ مگر ازابیل گلبرٹ آسمنڈ کی اصل حقیقت

سے بہت بعد از وقت آگاہ ہوتی ہے۔
پھر اس کی کیا وجہ ہے کہ آسمنڈ جس روپ میں دنیا کے سامنے آتا ہے ازابیل اس روپ کو پسند کر لیتی ہے۔ اس کا جواب بہت مشکل ہے۔ ازابیل چیزوں کو عام آدمیوں کی نظر سے نہیں دیکھتی جو ہر چیز کو اپنے ذاتی مقاصد یا اغراض کے پیمانے میں ناپتے ہیں اور نہ اس کا زاویۂ نگاہ دنیاوی رومان کا ہے جہاں ایک غریب لڑکی ایک دولت مند لارڈ سے شادی کر لیتی ہے بلکہ اس کا اندازِ نظر ایک ایسا روحانی اندازِ نظر ہے جس میں امریکہ کی ضمیر پرستی اور ماورائیت کی روایت رچی ہوئی ہے۔ ازابیل "ذات" کے امریکی رومان کی ہم نوا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ ذات کی تکمیل یا تو اپنی خلوت نشیں شخصیت کی سالمیت میں ہوتی ہے یا پھر کم و بیش تجربے سے ماورا کسی ایسی سطح پر ہوتی ہے جہاں خیر و شر کے متصادم عناصر علامتی مجردات بن جاتے ہیں۔ وہ اپنی تقدیر کو ایک روحانی میلوڈرامے سے تعبیر کرتی ہے۔ حقیقت پر اس کی گرفت ڈھیلی ہے اور اس کی تجربے کی آرزو میں تضاد ہے۔ وہ لارڈ وار برٹن کو بظاہر اس وجہ سے مسترد کر دیتی ہے کہ اسے ڈر ہے کہ کہیں اس سے شادی کر کے وہ زندگی سے "مستثنیٰ" نہ ہو جائے۔ لیکن رالف تو شے جو بسا اوقات خود مصنف

کے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ اپنی اس عجیب و غریب رشتہ دار سے ایک
ایسی بات منوا لیتا ہے جو اُس کی ضد ہے۔ دونوں میں لارڈ وار برٹن کے بارے
میں دیر تک گفتگو ہوتی ہے اور اس طویل مکالمے کے اختتام پر رالف کہتا
ہے، "تم تجربے کے پیالے کا ہر قطرہ پی جانا چاہتی ہو" اور ازابیل جواب
دیتی ہے کہ "نہیں! میں تو تجربے کے پیالے کو ہاتھ سے چھونا بھی نہیں چاہتی
اُس میں تو زہر ملا ہوا ہے۔ میں تو صرف اس کو دیکھنا چاہتی ہوں۔" اس پر رالف
ایک ایسا فقرہ کہتا ہے جس سے ازابیل اور آسمنڈ کے رشتے کی کڑیاں نمایاں
ہو جاتی ہیں۔ "تم صرف دیکھنا چاہتی ہو محسوس کرنا نہیں چاہتیں۔"

رالف نے ازابیل کا بہت درست تجزیہ کیا ہے۔ ایک خشک اور
غیر جذباتی بے تکلفی اور زندگی کو دُور سے دیکھنے کی بیمار آرزو، ازابیل کے
کردار کے حقیقی رجحانات یہی ہیں۔ یہ رجحانات اتنے قوی ہیں کہ جب آسمنڈ
اُسے بتاتا ہے کہ "انسان اپنی زندگی کو کس طرح ایک فنی شہ پارہ بنا سکتا ہے"
تو وہ آسمنڈ کے فلسفہ کو قبول کر لیتی ہے اور یہ بھی نہیں سوچتی کہ اس فلسفہ کی تہ
میں کتنی انسان دشمنی پوشیدہ ہے اور اس کی جمالیت کتنی تخریبی ہے۔ اُسے
اپنے شوہر کی خباثت کا علم اُس وقت ہوتا ہے جب پانی سر سے اونچا ہو

چکتا ہے اور تب وہ دیکھتی ہے کہ آسمنڈ کو درا صل اپنی بیوی کی دولت سے دلچسپی ہے۔ اور وہ ازابیل کو بھی اپنے گھر کے دوسرے نوادر کی مانند ایک فن پارہ سمجھتا ہے اور تب وہ اس ذہنی طور پر بیمار انسان کے بیمار ارادے کی تہ تک پہنچتی ہے۔ وہ اپنی لڑکی کی تعلیم و تربیت بھی اسی مقصد سے کرنا چاہتا ہے کہ وہ بھی "ایک فن پارہ" بن جائے۔ آسمنڈ اپنی بیٹی پینزی کی تعلیم کا منصوبہ بنا رہا ہے۔ ازابیل سنتی ہے اور محسوس کرتی ہے کہ "یہ آدمی اپنی بیٹی کے نرم و نازک اعصاب سے بھی نظریاتی چالیں چلتا ہے۔" اس طرح ازابیل جو لارڈ واربرٹن کو نظریاتی اسباب کی بنا پر رد کرتی ہے، اس مسخ شدہ ضمیر پرستی سے آگاہ ہو جاتی ہے جسے ہاتھورن "ناقابلِ معافی گناہ" سے تعبیر کرتا تھا۔ گناہ کی نوعیت ایک ہی ہے خواہ دوسروں کو احمق بنانے کے محرکات جمالیاتی ہوں یا ہاتھورن کے چلینگ ورتھ یا ایتھان برانڈ کی مانند نیم سائنسی ہوں۔

ازابیل کے رومانِ ذات کا تقاضہ یہ ہے کہ تکمیلِ ذات مجردات کی اعلیٰ سطح پر ہو۔ چنانچہ رالف تو شے کی اس تنبیہ کے باوجود کہ آسمنڈ "ایک فرسودہ اور بے جان پرستارِ جمال ہے۔" ازابیل آسمنڈ کو تکمیلِ حیات کا سُراغ

کاہن، محافظ اور شہید سمجھنے لگتی ہے۔ وہ اس بات کو ماننے کے لئے تیار نہیں ہے کہ کسی شخص کی زندگی کے عام حالات کا تعلق اُس کی ذات سے ہوتا ہے۔ وہ یہ تو سوچ ہی نہیں سکتی کہ ذات اور اشیاء زندگی کے درمیان کوئی منطقی رشتہ ہے۔ انیسویں باب میں مدام مارلے اور ازابیل کے درمیان اس موضوع پر دلچسپ بحث ہوتی ہے۔ وہ اُس مونچھوں والے نوجوان" کے بارے میں گفتگو کر رہی ہیں جو کسی نہ کسی طرح ہر نوجوان لڑکی کی زندگی میں ضرور نمودار ہوتا ہے۔ مدام مارلے ازابیل سے پوچھتی ہے کہ تمہارے مونچھوں والے نوجوان کے پاس "پہاڑ پر محل ہے؟" یا نیویارک کی ۴۹ ویں سڑک پر وہ اینٹ کے گندے مکان میں رہتا ہے۔" اور جب ازابیل کہتی ہے کہ" مجھے اُس کے گھر کی کوئی پروا نہیں ہوتا ہے وہ محل میں رہتا ہو یا جھونپڑے میں۔" تو مدام مارلے جواب دیتی ہے کہ "تم بڑی بھولی ہو۔" اور سلسلۂ کلام جاری رکھتے ہوئے کہتی ہے:-

"دنیا میں بے تعلق یا مجرد مرد اور عورت قسم کی کوئی چیز نہیں ہے ہم میں ہر شخص لوازمات، و متعلقات کے کسی نہ کسی مجموعے سے بنا ہے۔ ہم اپنی "ذات" کو کیا کہہ کر پکاریں؟ اُس کی ابتدا

کہاں سے ہوتی ہے۔ اُس کی انتہا کہاں ہے۔ وہ ہمارے
تمام مملوکات میں جاری و ساری ہے۔ میں جانتی ہوں کہ میری
ذات کا بہت بڑا حصّہ اُن کپڑوں میں ہے جو میں پہننے کے
لئے چنتی ہوں۔ میں "چیزوں" کا بڑا احترام کرتی ہوں۔ ذات کا
اظہار ہی عین ذات ہے۔ انسان کا مکان، اُس کا فرنیچر، اُس
کے کپڑے، کتابیں جو وہ پڑھتا ہے۔ دوست جن کے حلقے
میں وہ رہتا ہے۔ یہ سب کے سب اُس کی ذات کا اظہار
ہیں۔"

یہ دنیاوی دانش مندی ازابیل کی نظر میں بے حد دنیاوی ہے لیکن اس
میں وہ دانش مندی کا شائبہ تک نہیں دیکھتی: "میں تم سے اتفاق نہیں کرتی، بلکہ
میرا نظریہ بالکل اس کے برعکس ہے۔ شاید میں اس کا اظہار نہ کر سکوں مگر میں اتنا
ضرور جانتی ہوں کہ کوئی دوسری شے اس کا اظہار نہیں کر سکتی۔ میری مملوکات میں
سے کوئی شے میری ذات کا پیمانہ نہیں ہے بلکہ اس کے برعکس ہر شے ایک
دیوار ہے ایک حد ہے۔" اپنے آپ کو اتنا بار سے افضل سمجھ کر اور دوسروں
کی رائے سے قطعاً بے نیاز ہو کر اپنی ذات کی تکمیل کرنا، یہ ہے ازابیل کی نظر

میں آسمنڈ کا کارنامہ۔ حالانکہ جب ازابیل کی آنکھیں کھلتی ہیں تو اس پر یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ آسمنڈ تو عام انسانوں سے کہیں زیادہ اپنی اشیاء کا غلام ہے اور ہر وقت اسی فکر میں مبتلا رہتا ہے کہ دوسرے اس بارے میں کیا سوچتے ہیں۔" اُس نے سوچا تھا، اس آدمی میں بڑی شانِ بے نیازی اور استغنا پائی جاتی ہے۔ وہ بڑا آزاد طبع ہے لیکن بے نیازی تو اُسے چھو کر بھی نہ گئی تھی۔ اُس نے آج تک کوئی ایسا انسان نہیں دیکھا تھا جو دوسروں کی رائے کے بارے میں اتنا سوچتا ہو۔"

وہ اخلاقی دنیا جس میں ازابیل اور آسمنڈ برابر کے حصہ دار ہیں۔ ایسی دنیا جس میں لارڈ وار برٹن کا بالکل گزر نہیں —— ایبرسن کی تہذیب ذات کی دنیا ہے۔ ازابیل آرچر کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ اُس میں رُومانی تخیّل موجود تھا لیکن جب اس تخیّل کو لارڈ وار برٹن کی سی پیچیدہ انسانی شخصیت سے واسطہ پڑتا ہے تو وہ اس کو فقط "اوصاف اور اختیارات کا مجموعہ" کہہ کر مسترد کر دیتی ہے۔ اس کا رُومانی مزاج انسانی اعمال کو اس وقت تک کوئی اہمیت دینے کے لئے آمادہ نہیں ہوتا جب تک کہ یہ اعمال زندگی کے عام حالات سے مستثنیٰ نہ ہو۔ حالانکہ ایک حقیقی ناول نویس عام حالات

ہی میں معنی خیز اور اہم اعمال کی جڑیں تلاش کرتا ہے۔ چنانچہ ہنری جیمز ازابیل
کے رومانوی نقطہ نظر کو ناول نویس کے نقطہ نظر سے ملا دیتا ہے۔ THE
BLITHEDALE ROMANCE کی مانند ہمیں چراغ ہمیں پروانے میں
بھی رومان کی حدود کا سراغ ملتا ہے۔ مگر ہاتھورن یہ اعتراف کر لیتا ہے کہ
وہ سچا ناول نگار نہیں ہو سکتا اور وہ ناول نگار کے تخیل کو رومان نویس کے تخیل کا
تابع بنا دیتا ہے۔ اس کے برعکس ہنری جیمز ناول نگار کے تخیل کی فوقیت پر
اصرار کرتا ہے۔ وہ رومان کو بہ حیثیت دنیا کے ایک اخلاقی نظریے کے
مسترد کر دیتا ہے۔ لیکن وہ رومان کی دلکشی کو استعاروں اور اپنی ہیروئن کی
دلگیری کے ذریعہ ناول کی روح میں جذب کر لیتا ہے۔ اس طرح وہ ناول
کے تقاضوں کو بھی پورا کرتا ہے اور ناول کو رومان کی شعریت سے بھی
سنوارتا ہے۔ جیمز کے ناولوں میں رومان کی ہمیں فقط ایک جھلک نظر آتی
ہے۔ وہ بھی اس وقت جب رومان ناول کے گھنے جنگل میں غائب ہونے
لگتا ہے۔ اس لئے اس کا تعاقب فضول ہے۔ جیمز ہاتھورن یا میل ویل کی
مانند رومان نویس نہیں ہے بلکہ سو فی صدی ناول نگار ہے۔

یہ درست ہے کہ جیمز انگریز ناول نگاروں کے برعکس رومان کے

ادبی سلوک سے گہری دلچسپی کا اظہار کرتا ہے۔ مانا کہ اُسے جنگلوں کی مرغزاری فضا سے کوئی دلچسپی نہیں لیکن اُس میں میلوڈرامے کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ پھر بھی اُس کے کسی قصے کا اختتام ہیبت و دہشت پر نہیں ہوتا۔ جو میلوڈرامے کے تناؤ سے پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً اُس کے آخری زمانے کا ایک مختصر ناول "دوسرا گھر" ہے۔ اس ناول کے پہلے دو تہائی حصے میں ایک "اچھی" عورت اور ایک "بری" عورت کی ٹکر دکھائی جاتی ہے۔ محبت کی ناکامی اور پھر انتقام کا قصہ ہے اور بری عورت ایک چھوٹی بچی کو پانی میں ڈبو دیتی ہے۔ لیکن یہ سنسنی خیز قصہ بھی آخر تک پہنچتے پہنچتے اپنی سنسنی کھو دیتا ہے۔ چنانچہ یہ انکشاف ہوتا ہے کہ یہ بدطینت عورت دراصل اتنی بدطینت نہیں ہے۔ اس میں بعض بڑی دلکش خوبیاں بھی ہیں۔ اُس نے قتل ضرور کیا ہے لیکن اس جرم میں کئی آدمی ارادی یا غیر ارادی طور پر اُس کے شریک ہیں۔ کتاب کا نتیجہ کمزور اور غیر اطمینان بخش ہے لیکن جرم ایک فرد کا نہیں بلکہ ایک سماجی طبقے کا، ایک مخصوص طرزِ زندگی کا جرم بن جاتا ہے اور سب لوگ اس پر پردہ ڈالتے نظر آتے ہیں۔ قصہ ایک المیہ کی شکل اختیار کرنے لگتا ہے اور ہمارا ذہن ابسن کے ڈراموں کی مانند — جن سے جیمز متاثر ہے — ایک سماجی مسئلہ کی طرف منتقل ہو جاتا

ہے اور وہ ہے سرمایہ دار طبقے کی بے ایمانی اور بد دیانتی ــــــــــ مجرد عمل، سنسنی خیز تضادات، سماجی اور اخلاقی پیچیدگیوں سے آزادی جو میلو ڈرامے کی خصوصیتیں ہیں، "دوسرے گھر میں" بھی ملتی ہیں لیکن وہ کتاب کے انجام تک برقرار نہیں رہتیں بلکہ جیمز قصے کے میلو ڈرامائی عناصر کو ناولی تصور میں جذب کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

ڈکنس، کونراڈ اور دوسرے انگریز ناول نگار میلو ڈرامے کا استعمال کرتے ہیں لیکن جیمز اپنے آخری ناولوں میں علامتی یا تمثیلی شاعری سے کام لیتا ہے۔ بالخصوص "فاختہ کے بازو" اور "طلائی پیالے" میں۔ چنانچہ اس بات کو سبھی نقاد تسلیم کرتے ہیں کہ یہ ناول شاعری سے زیادہ قریب ہیں۔ مثلاً سٹیفن سپنڈر نے ایک بار "طلائی پیالے" کو ایلیٹ کی نظموں سے تشبیہ دی تھی۔ دوسروں کو "فاختہ کے بازو" میں قربانی کی رسمی شاعری اور مرثیہ نگاری نظر آئی کیونکہ اس کا قصہ ایک بے گناہ نوجوان عورت سے بے وفائی اور اس کی موت کا قصہ ہے۔ جو ریسین (RACINE) کی ایفی جنیا اور شیکسپیئر کے اوتھیلو سے مشابہ ہے۔ جیمز کسی تمثیل کو ناول کے پیرائے میں بیان کرنے کا اہل نہیں ہے البتہ اس کے لئے یہ ممکن ہے کہ ناول کو تمثیل کے چھینٹے دے کر

کمزور کر دے۔ کم سے کم فاختہ کے بازو کے مطالعے سے یہی تاثر قائم ہوتا ہے۔ تمثیل ایک ٹھوس شکل اور معنویت اختیار کر لیتی ہے حالانکہ اس کو فقط خیالات کی تاریخ کا ایک جز ہونا تھا۔ لیکن یہ دوسری بحث ہے۔

مارک ٹوین اور ناول

ہکل بری فن

لوگ ہکل بری فن کی مہمیں" (۱۸۸۵ء) کو اُس کی معنویت سے قطع نظر فقط زبان سے لطف اندوز ہونے کے لئے پڑھتے ہیں۔ اس کتاب کے الفاظ میں موسیقی ہے اور یہ موسیقی آخر تک برقرار رہتی ہے۔ اس کی زبان بالکل طبع زاد ہے۔ اس حقیقت کا انکشاف امریکی ادب کے انتہائی اہم انکشافات میں شامل ہے۔ چنانچہ ارنسٹ ہیمنگ وے کا یہ مشہور اعلان کہ "تمام جدید امریکی ادب مارک ٹوین کی فقط ایک تصنیف ہکل بری فن کا مرہونِ منت ہے۔" بڑی حد تک ایک حقیقت کا اظہار ہے (حالانکہ یہ بات سو فی صد درست نہیں ہے) شیئن کرین، شروود اینڈرسن، سنکلر لوئیس، فاکنر اور خود ہیمنگ وے جیسے ادیبوں

کی تحریروں میں ہمیں جہاں کہیں ایسا اسلوب ملتا ہے جس میں مقامی بول چال کی زبان کی روانی اور سادگی پائی جاتی ہو اور ضمنی الفاظ اور فقروں سے احتراز کرتے ہوئے اپنا مدعا براہ راست بیان کرنے کا انداز جھلکتا ہو، تو ہم یہ سوچنے میں حق بجانب ہوں گے کہ یہ زبان مارک ٹوین کی ہے۔

کوپر، میل ویل اور ہنری جیمز وغیرہ ایسی انگریزی لکھتے تھے جو اُن کے عہد کی مخصوص رسموں کی پابند ہوتی تھی لیکن سٹیفن کرین، شروڈ اینڈرسن، سنکلیر لوئیس اور فاکنر وغیرہ میں ہمیں یہ "روائتی ادبی" زبان نہیں ملتی۔ ہکل بری فن کی زبان جنوب مغربی امریکہ کے دیہات کی بول چال کی زبان ہے۔ اس کے باوجود اس کا اپنا ایک نیا ادبی اسلوب ہے اور جیسا کہ ہمینگ وے کی تصنیفات سے واضح ہوتا ہے اس زبان میں پابندیٔ رسوم کی بڑی صلاحیت بھی موجود ہے۔ یہ زبان ادبی اس وجہ سے ہے کہ اس کا دائرۂ عمل بول چال سے بڑھ کر طویل قصوں کے تقاضوں کو بھی پورا کرتا ہے اور اُسے تراش خراش کر اس لائق بنا لیا گیا ہے کہ ناول کے مقاصد بھی پورے ہو سکیں۔ چنانچہ وہ نقاد بھی جو ہکل بری فن کے خاتمے پر اعتراض کرتے ہیں، اس بات کے معترف ہیں کہ یہ کتاب ادبی اسلوب کا شاہکار ہے۔ اس کے ادبی ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ عام بول چال

کی زبان کے برعکس ہکل بری فن کے مصنف کو روائتی انگریزی ـــــ بالخصوص انجیل اور شیکسپیئر ـــــ کا احساس ہے حالانکہ وہ اس روائتی زبان سے گریز کرتا ہے۔ ہکل بری فن کی زبان روائتی ادبی انگریزی کے آسیب کو اتارنے کی خاطر ایک قسم کی مسرت آمیز جھاڑ پھونک ہے لیکن یہ جھاڑ پھونک ہی اُسے آسیب سے وابستہ بھی کر دیتی ہے۔ اس کتاب کا آدھا لطف اسی اتار چڑھاؤ، اسی دھوپ چھاؤں میں ہے جو مارک ٹوئن کی تحریر میں ملتی ہے۔ وہ روائتی اور ادبی انگریزی لکھتے لکھتے اچانک امریکہ کی بول چال کی زبان لکھنے لگتا ہے۔

ان دو مختلف اسلوبوں کا مسلسل رشتہ ہمیں اُن ٹکڑوں میں خاص طور سے صاف نظر آتا ہے جہاں مارک ٹوین مضحکہ خیز نقالی یا تمسخر کرنا چاہتا ہے۔ ہکل بری فن کی زبان میں دریا کی سی روانی ہے۔ وہ جوں جوں آگے بڑھتی ہے، تو اُس کی بے چین طاقت اُس کے لئے نئے نئے سانچے بناتی جاتی ہے،

"ہم نے کہا کہ بانس اور لٹھے کے بیڑے سے بہتر کوئی مکان نہیں۔ دوسرے مکان تو بڑے رُندھے رُندھے سے ہوتے ہیں۔ اُن میں تو آدمی کا دم گھٹنے لگتا ہے مگر بیڑے میں آدمی

اپنے آپ کو نہایت آزاد محسوس کرتا ہے اور وہ آرام دہ
اور پر سکون بھی ہوتا ہے۔"

اس کتاب کی شہرت اس کی حقیقت بیانی کی وجہ سے ہے۔ اور اس کی زبان اظہار معنی میں پوری طرح کامیاب ہے۔ اسی وجہ سے جدید امریکی ادب کے پیش رو کی حیثیت سے اس کتاب کا رتبہ بہت بلند ہے۔ مصنف اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ کب اشیاء کی مکمل فہرست دینی چاہیے اور کب ان تفصیلات سے احتراز کرنا چاہیے۔ مثلاً وہ اس بیڑے کا ذکر کافی تفصیل سے کرتا ہے۔ وہ کس طرح بنایا گیا، کس طرح اسے دریا میں بہایا گیا۔ کس طرح ہک اور جم نے مل کر تکونا چھپر بنایا اور کس طرح انھوں نے مچھلی بھونی اور کافی تیار کی۔ اس کے باوجود اس بیڑے کو کافی مبہم رکھا گیا ہے اور تفصیلات سے پرہیز کیا گیا ہے۔ کیونکہ مصنف کو یہ دکھانا منظور ہے کہ لوگ اس بیڑے کو مختلف نظروں سے دیکھتے ہیں اور اس کے بارے میں اُن کے احساسات بھی جدا جدا ہیں۔

ہکل بری فن کی عظمت اس کی راست گوئی اور بصیرت میں ہے۔ ہک فن، کتاب کا راوی، ہر شے کو اسی صفائی نظر اور غیر جذباتی انداز سے

دیکھتا ہے جس نظر سے وہ ایک معمولی چھڑی، پتھر کے ٹکڑے یا مچھلی کے کانٹے کو دیکھتا ہے۔ ہک دریا میں سفر کر رہا ہے۔ دورانِ سفر میں اُس کی آنکھیں ناقابلِ بیان تشدد اور سفاکی، مکاری اور فریب، گھناؤنے پن اور عظمت، حماقت اور دانائی، غرور اور انکسار، غرض ہر قسم کا منظر دیکھتی ہیں۔ مگر وہ ان مناظر کو جذباتی رنگ دیئے بغیر بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ لیکن اس غیر جذباتی نقاب کے پیچھے ہک کے چہرے پر اگر واقعی کوئی تاثر نہ ہوتا تو یہ حقیقت نگاری ہرگز کامیاب نہیں ہو سکتی تھی۔ درحقیقت ہک کے جذبات بہت قوی ہیں۔ اُس کی احتیاط و ضبط میں اس کی نازک حسیت پوشیدہ ہے اور اُس کی ہمدردیاں اور اُس کی ناگواریاں نمایاں ہیں، مگر وہ ان واقعات کو بڑی مستقل مزاجی اور راست بازی سے بیان کرتا ہے اور اُس کے جذبات بالکل مخل انداز نہیں ہوتے۔ یہی متانت اور راست گوئی ہمیں سٹیفن کرین اور ہیمنگ وے جیسے ادیبوں میں بھی ملتی ہے۔ مگر یہ مصنف ایک تہذیب کے بنیادی حقائق کو بیان کرنے میں کبھی کامیاب نہیں ہوتے۔ چنانچہ جس وقت پروفیسر لائینل ٹرلنگ یہ کہتا ہے کہ "ہکل بری فن کی عظمت اُس کی راست گوئی کی طاقت میں پوشیدہ ہے۔" تو اُس کے ذہن میں یہی نکتہ

ہوتا ہے اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ بھی اسی معنی میں ہک کی "حقیقی دنیا کی
بصیرت" کا ثنا خواں ہے۔

مگر حقیقت کو صاف صاف دیکھنے کے معنی اس آگہی کے ہیں
کہ وہ نہ تو سہل و سادہ سی چیز ہے اور نہ اُس کے بارے میں کوئی حتمی پیش
گوئی کی جا سکتی۔ چنانچہ اس حقیقت کو خود مارک ٹوئن بھی تسلیم کرتا ہے۔

"حقیقت افسانے سے زیادہ حیرت انگیز ہوتی ہے مگر اس
کا سبب یہ ہے کہ افسانے کو امکانات کی حدوں میں رہنا
پڑتا ہے لیکن حقیقت پر ایسی کوئی پابندی نہیں ہے۔"

اس کلمۂ حکمت کی روشنی میں اگر ہم ہکل بری فن کا مطالعہ کریں، تو
معلوم ہوتا ہے کہ مارک ٹوئن کی سب سے عظیم تصنیف شاعرانہ بھی ہے
اور حقیقت پسندانہ بھی۔ کیونکہ صداقت کا ایک جز اُس میں ایسا ہے جس
کا تصور شاعری کے بغیر ممکن ہی نہیں۔

مارک ٹوئن کے مدّاحوں میں ایک نقّاد برنارڈ ڈی ووٹو ہے اُس
کو شاعرانہ قصّوں کی بہت کم سمجھ ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ وہ
ادب کے حسن و ماہیت کا قائل ہی نہیں ہے۔ وہ اُن لوگوں میں سے ہے

جو ادب میں "متھ" ــــ "علامت" ــــ "سطح معنی" قسم کی اصطلاحوں کو فضول سمجھتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ ہکل بری فن کے بارے میں لکھتا ہے کہ

"اس کتاب میں تمام سے زیادہ متھ کے محاسن موجود ہیں یہ متھ خود دریائے مسی سی پی ہے جس نے مارک ٹوین کے تخیل پر اپنا تسلط قائم کر لیا ہے اور اس کتاب میں سچ مچ کی ایک عظیم علامت بن جاتا ہے۔ اس طرح مارک ٹوین کے شاہکار میں حقیقت نگاری، طنز و مزاح، مائی تھولوجی، تخیل اور انسان کا المناک شعور تہ در تہ موجود ہیں۔"

دریا ایک علامت ہے نیچر کی اور نیچر کے اندر خدا کی۔ مسٹر ٹرلنگ اور مسٹر ایلیٹ دونوں ہی کہتے ہیں کہ ہک فن میں دریا "دیوتا" ہے۔ مسٹر ٹرلنگ تو ایک شاعر کے یہ اشعار بھی بطور سند پیش کرتے ہیں۔

"میں دیوتاؤں کے بارے میں زیادہ نہیں جانتا لیکن میرا خیال ہے کہ دریا ایک مضبوط دیوتا ہے، بادامی رنگ کا۔"

ہک فن کے ذہن میں دریا کے بکثرت شاعرانہ پیکر اور احساسات اُبھرتے

ہیں۔ دریا اس کے لئے ایک شاعرانہ علامت ہے۔ جو موبی ڈک کی سفید وہیل سے مشابہ ہے۔ سفید وہیل کی مانند دریا میں بھی نیچر اور خدا کی پیچیدہ اور متضاد خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ چنانچہ یہ دریا فقط تولیدی، فرحت بخش، طاقت افزا اور مقوی صحت طاقت نہیں ہے بلکہ منحوس، خبیث اور خطرناک طاقت بھی ہے۔

ہکل بری فن میں متھ کی دو شکلیں ملتی ہیں۔ "روشناسی یعنی محرمی اور معرفت کے موضوع میں" اور پھر "جھاڑ پھونک" کی رسموں میں۔ ہک اپنی مہمات میں کبھی دریا سے دور چلا جاتا ہے اور کبھی دریا کی طرف واپس آ جاتا ہے۔ یہ قربت اور دوری بھی مذہبی رنگ لئے ہوئے ہے اور ہمیں اُن رسموں کی یاد دلاتی ہے جو لڑکے کے بالغ ہونے پر بعض پُرانی قوموں میں ادا کی جاتی ہیں۔ اس لحاظ سے مارک ٹوئن کی یہ تصنیف کوپر کی "ہرن کا قاتل" سے ملتی جلتی ہے۔ حالانکہ مارک ٹوئن اس ناول کو سخت ناپسند کرتا تھا۔ اس میں ہمینگ وے کی "ہمارا زمانہ" اور فاکنر کی "ریچھ" سے بھی مشابہت پائی جاتی ہے۔ لیکن درحقیقت ہکل بری فن میں یہ متھ بہت دھندلا دھندلا سا ہے، ایک مبہم چوکھٹے کی مانند۔ اور یہ خصوصیت سارے امریکی ادب کی ہے۔ اس ادب میں روح

کی حرکات کو متھ، مذہب اور المیے کے روایتی انداز میں نہیں بیان کیا جاتا۔
نقطہ "ہرن کا قاتل" اور "ریچھ" میں روشناسی کے ڈرامے کی تکمیل ہوتی ہے امریکی
ناول کے اُن کرداروں میں بھی جو صورت ماجرا یا امکانات کے باعث
"روشناسی" کے امیدوار بنتے نظر آتے ہیں، حالات وحادثات کے دباؤ
سے عام طور پر بہت کم تغیر پیدا ہوتا ہے اور جب کوئی مصنّف ـــــ جیسے
"دلیری کا سُرخ نشان" میں ـــــ اپنے کسی کردار کو نئی مردانگی، نئی جرأت
اور زندگی کی نئی المناک آگہی وغیرہ سے مزین کرنے کی کوشش کرتا ہے تو یوں
محسوس ہوتا ہے گویا وہ کوئی اخلاقی پند دے رہا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ
وہ روشناسی کی رسم کو ڈرامائی انداز سے پیش کرنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔
رسم روشناسی کے امریکی امیدوار ہمیں دو قسم کے ملتے ہیں۔ اوّل وہ جو ہنری جیمز
کے ناول "امریکن" کے کرسٹوفر نیومین کی مانند حساس، دکھی اور ذہین ہوتے ہوئے
بھی قلب ماہیت اور الم ناک آگہی کے اہل نہیں ہوتے یا پھر ہک فن کی مانند
اپنی الم ناک آگہی کے باعث حقیقی دنیا کو پہلے ہی سے جانتے ہیں۔ کتاب کے
دوران میں ہک فن میں کوئی اہم تبدیلی نہیں ہوتی۔ سوائے اس کے کہ جب وہ
یہ غور کرتا ہے کہ جم کے مجھ پر چند حقوق ہیں تو ایک ایسی اخلاقیت اختیار کر

بنتا ہے جو معاشرے اور عہد کے رواج کے مطابق تو نہیں ہے البتہ انجیل کے
نئے عہد نامے کے مطابق ہے۔ یہ ایک بڑا کارنامہ ہے لیکن اس سے
"روشناسی" منتھ تو نہیں بن جاتی۔ ہمیں اس منتھ کا فقط ایک مبہم سا چوکھٹا نظر
آتا ہے اور نیچر میں خدا کے وجود کی تھوڑی سی شاعرانہ آگہی۔

ہکل بری فن میں "جھاڑ پھونک" کی افراط ہے۔ یہ جھاڑ پھونک ایک
قسم کا سحر بن جاتی ہے۔ اس سے ہیبت اور تحیر کے جذبات برانگیختہ
ہوتے ہیں۔ اسی ہیبت اور تحیر سے منتھ پیدا ہوتی ہے۔ جم ہک بن کو بالوں
کے گولوں اور دوسری اشیاء کے سحر کے بارے میں بہت کچھ بتاتا ہے۔
یہ وہ اشیاء ہیں جو جادوگرنیوں اور بھوتنیوں کو بھگانے میں کارآمد ہوتی ہیں اور
ان سے کائنات کی خبیث طاقتوں کو ہموار کیا جا سکتا ہے۔ جم کی کہانیاں
اور اس کے جادو منتر منتھ کی معنویت کے لیے فضا تیار کرتے ہیں۔

اسی توہماتی سحر سے ملی جلی ——— لیکن اس کا کوئی تعلق منتھ سے نہیں
ہے ——— وہ ذہنی جھاڑ پھونک ہے جو تمسخر آمیز نقل کا سوانگ بھرتی
ہے۔ ہک فن اپنے آپ کو ٹام سویر کے رومانی تخیل سے اسی طرح آزاد
کر لیتا ہے جس طرح مسانچو پانزا، ڈان کوئی ہوتی سے۔ وہ ایمی لین، گرینجر فورڈ

کی قبرستانی رومانیت کا سُراغ لگا لیتا ہے۔ اور پھر اس کی تمسخر آمیز نقل کرتا ہے۔ وہ گریہ یجبر ورڈ کے مکان کی دیواروں پر تصویریں بنی دیکھتا ہے اور اُن کا ذکر ان لفظوں میں کرتا ہے۔

"بعض تصویریں رنگین کھریا مٹی سے بنائی گئی تھیں۔ یہ نقوش اُس کی ایک بیٹی نے جو اب مر چکی ہے، پندرہ برس کی عمر میں کھینچے تھے۔ دراصل اُس نے اپنی شکل بنائی تھی۔ یہ سیاہ رنگ کی تھیں اور فن نے اس سے پہلے اس قسم کی تصویریں نہیں دیکھی تھیں۔ ایک تصویر میں ایک عورت بنی ہوئی ہے جو باریک سا کالا لباس پہنے ہے۔ بغل کے قریب گوٹ لگی ہے اور آستین کے وسط میں کرم کلّے کی ساخت کا اُبھار نظر آتا ہے۔ وہ سیاہ رنگ کا نقاب ڈالے ہوئے ہے اُس کے نازک نازک سے سفید ٹخنوں میں سیاہ رنگ کی پٹی بندھی ہے۔ اُس کی سلیپریں بھی سیاہ ہیں۔ وہ قبر کے پتھر پر داہنی کہنی کے بل جھکی ہوئی ہے۔ وہ مغموم دکھائی دیتی ہے۔ قبر کے اوپر بید لمہ نان کا ایک درخت ہے۔ اُس کا

دوسرا ہاتھ نیچے لٹکا ہوا ہے۔ اس ہاتھ میں وہ ایک سفید رُومال لئے ہوئے ہے اور ایک جالی دار کیسہ۔ اور تصویر کے نیچے لکھا ہے ——"افسوس! میں تجھے کبھی نہ دیکھ سکوں گی۔"

روایتی مذہب کی لغویت کا ہزاروں طرح سے مذاق اڑایا گیا ہے لیکن سب سے دلچسپ وہ ٹکڑا ہے جس میں گرجا گھر کے اندر عبادت کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ عبادت کی یہ رسم اس خون خرابے سے ذرا پہلے ادا کی جاتی ہے جو شیپرڈسن اور گرینجر فورڈ کے گھرانوں کے درمیان دوبارہ شروع ہوتا ہے۔

"اتوار کے دن ہم سب لوگ گرجا گھر گئے۔ یہ جگہ کوئی تین میل دُور تھی اور ہم گھوڑوں پر گئے۔ مرد اپنی بندوقیں ساتھ لیتے گئے تھے۔ چنانچہ بعضوں نے اپنی بندوقوں کو گھٹنوں کے سہارے اپنے سامنے رکھ لیا اور بعضوں نے پاس کی دیوار سے ٹکا دیا۔ شیپرڈسن کے گھر کے لوگوں نے بھی یہی کیا۔ وعظ میں وہی روز کی پٹی پٹائی باتیں دہرائی گئی تھیں

—— بھائی چارہ، پڑوسی سے پیار اور محبت کی باتیں۔

لیکن ہر شخص نے کہا کہ وعظ بہت اچھا تھا اور گھر جاتے

ہوئے وہ اسی وعظ کی باتیں کرنے لگے اور انہوں نے ایسے

ایسے نکتے نکالے کہ مجھے یقین ہو گیا کہ اس سے بھونڈا اتوار

میں نے کبھی نہیں گزارا تھا۔"

اگر ڈی، ایچ، لارنس نے مکل بری فن سے دلچسپی لی ہوتی، تو ہمیں

یقین ہے کہ وہ اس کتاب کی گہری، مخفی اور متضاد جھاڑ پھونک کی جو یورپین

تہذیب کی جھاڑ پھونک سے عبارت ہے، ضرور نشان دہی کرتا۔

مارک ٹوین سر والٹر سکاٹ کو پر اور دوسرے مار پیٹ سے دلچسپی

لینے والے جذباتی ناول نویسوں کا سخت دشمن تھا۔ اس نے ان مصنفوں

اور ان کے مقلدوں کا خوب خوب مذاق اڑایا ہے۔ اپنی تصنیف ——

(ROUGHING IT) میں اس نے کوپر کے "عالم جنگجوں" کا موازنہ ایک

گندے اور بے کس دطول ہندوستانی قبیلے سے کیا ہے۔ اس کتاب کے

۱۵ ویں باب میں ناول کی اجتماعی ترتیب کا مضحکہ خیز خاکہ کھینچا گیا ہے۔

اس میں گا تھک ناولوں کی ہیبت ناکیاں بھی ہیں اور گریہ وزاری کے گھولو

مناظر بھی۔ اور مارک ٹوین نے "دریائے مسی سی پی کی زندگی" میں سروالٹر سکاٹ پر الزام لگاتے ہوئے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ اس شخص نے جنوبی ریاستوں کے باشندوں کے ذہنوں میں "رومانوی جرائم پسندی" کا زہر ہی نہیں بھرا بلکہ وہ خانہ جنگی کا باعث بھی بنا۔ مارک ٹوین سکاٹ کی "آئی وَن ہو" کا موازنہ سروانٹیز کی "ڈان کوئی ہوتی" سے کرتا ہے۔ اور ڈان کوئی ہوتی کو آئی وَن ہو پر ترجیح دیتے ہوئے لکھتا ہے،

"ڈان کوئی ہوتی نے لوگوں کے ذہنوں سے سورمائیت کا وہ جھوٹا تصور نکال دیا جو قرونِ وسطیٰ کے بارے میں مدّت سے چلا آتا تھا۔ اس کے برعکس سروالٹر سکاٹ نے اس غلط تصور کو دوبارہ واپس لانے کی کوشش کی۔"

ہکل بری فن کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ اس قسم کی حماقتوں اور دروغ بافیوں کا پردہ چاک کرے۔

مارک ٹوین نے رُومان کے غلط پیکر کے خلاف جو کچھ لکھا ہے، اُس کا نقطۂ عروج "کوپر کے ادبی جرائم" ہیں۔ مارک ٹوین کے اس مشورے کے بعد کہ قبیلے کے سردار کے نام چنگاچ گوک کا صحیح تلفظ شکاگو ہونا

چاہیے، کوئی شخص کوپر کے ناول "ہرن کا قاتل" کو غیر جانب داری سے نہیں پڑھ سکتا۔ لیکن اس سے قطع نظر مارک ٹوین کے اعتراضات — ہرن کا قاتل پر — بہت سنجیدہ ہیں۔ حالانکہ ان کا جواب خود ان اعتراضوں ہی میں مل جاتا ہے۔

"اس کتاب میں کوئی جدّت نہیں ہے۔ اس میں کوئی ترتیب و تنظیم نہیں ہے۔ نہ سیاق و سباق کا لحاظ ہے نہ کوئی نتیجہ نکلتا ہے۔ اس میں زندگی سے کوئی مشابہت بھی نہیں ملتی، نہ حقیقت کا کوئی عکس ہے۔ نہ خون میں گرمی پیدا ہوتی ہے نہ سنسنی۔ کرداروں کا خاکہ بھی دھندلا دھندلا اور پیچیدہ ہے۔ وہ اپنے قول اور فعل سے یہ ثابت کر دیتے ہیں کہ وہ اس قسم کے انسان نہیں ہیں جس قسم کے انسان مصنّف کہتا ہے کہ وہ ہیں۔ اس کا مزاج ملول ہے، اس کی افسردگی مضحکہ خیز ہے۔ اس کے مکالمے — خدایا — وہ تو ناقابلِ بیان ہیں۔ اس کے محبت کے مناظر پر ابکائی آتی ہے۔ اس کی زبان، سو وہ تو انگریزی زبان کی سب سے بڑی توہین ہے۔"

قصہ نویس کو، مارک ٹوین کی رائے میں، حشو وزوائد سے بچنا چاہیے ــــ موزوں الفاظ استعمال کرنا چاہیئں نہ کہ اُن کے چچازاد بھائیوں کو ــــ اُس کا پیرایۂ بیان سادہ اور براہِ راست ہونا چاہیے۔" اُس کے کرداروں کو" باتونی میلوڈرامائی ایکٹروں" کی طرح کرتب نہیں دکھانے چاہیئں بلکہ اُن کے عمل کو اس شخصیت کے مطابق ہونا چاہیے جو مصنف اُن کو بخشنا چاہتا ہے۔ اسی طرح اُن کی گفتگو کو بھی اُن کی شخصیت کے مطابق ہونا چاہیے نہ کہ نیٹی بمپو کی مانند ایک لمحے تو خطیبانہ اور پُر شوکت اور دوسرے لمحے بالکل دیہاتی اور گنوارو۔

مگر اس اعتراض سے مارک ٹوین کا مقصد رُومان کی مخالفت اور حقیقت نگاری کی حمایت کرنا نہیں ہے بلکہ منفی زاویۂ نظر کے باوجود مارک ٹوین یہ دکھانا چاہتا ہے کہ رُومان فی الواقعی کس طرح لکھا جانا چاہیے۔ وہ تو کُوپر کو" رومانوی افسانے کی قلمرو میں ادبی فن کے جو اصول نافذ ہیں" اُن سے آگاہ کرنا چاہتا ہے۔ وہ حقیقت نگاری کی تلقین بہ حیثیت حقیقت نگاری کے نہیں کر رہا ہے بلکہ اُس کا دعوےٰ ہے کہ رُومان کے معجزاتی عناصر کو جذب کرنے کا واحد ذریعہ حقیقت

نگاری ہے۔ افسانے کا ایک بنیادی اصول یہ ہے کہ "قصّے کے افراد
اپنے آپ کو امکان کی حدوں میں رکھیں اور معجزات سے گریز کریں۔ اور
اگر وہ معجزے کی کوشش بھی کریں۔ تو مصنّف کو چاہیئے کہ اس معجز نمائی
کو اس طرح ترتیب دے کہ وہ ممکن اور معقول نظر آنے لگے۔"

رُومان کے تخیّل کے بارے میں مارک ٹوین کی جو رائے ہے،
ہک فن اس سے متفق ہے۔ ٹام سوئیر کے دماغ میں رُومان کی ٹیپ
ٹاپ کا سودا سمایا ہوا ہے۔ جم لکڑی کی ایک کیبن میں قید ہے لیکن ٹام
بھلا یہ کیوں کر سوچ سکتا ہے کہ اُس کو اُن مراسم اور لوازمات کے بغیر رہا
کر دیا جائے جو "کتابوں" میں لکھے ہوئے ہیں۔ حالانکہ ان کی تکمیل کے لیئے
پانی کی خندق ہونی چاہیئے، سورماؤں کے خاص قسم کے فوجی لباس اور
اسلحہ جات ہونے چاہئیں، پُراسرار خطوط آنے چاہئیں اور تب بعض
ناممکن الحصول آلہ جات کی مدد سے جم کو قید سے نجات ملنی چاہیئے۔ مگر
ٹام کو ان رسوم کی "صحیح" اور "باقاعدہ" ادائیگی پر جو "کتابوں" میں درج ہیں،
اتنا اصرار ہے کہ ہک فن بھی ان کے خوش نما اور دلچسپ ہونے کا اعتراف
کرتا ہے لیکن بالآخر وہ تنگ آ کر چیخ اٹھتا ہے: "مجھے ان باتوں کی ذرہ برابر

پروا نہیں ہے۔"

ہکل بری فن میں مارک ٹوین کا تخیّل جب شاعرانہ رنگ اختیار کرتا ہے تو مرغزاری میلوڈرامہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ بیرٹے کی زندگی ایسی ہی ہے یہ پوری کتاب ایک مرغزاری داستان ہے جو سابق امریکہ کی سادہ زندگی کو بڑے پیار اور حسرت سے یاد کرتی ہے۔ ہکل بری فن میں میلوڈرامے، سوانگ اور تمسخر آمیز نقل کا رنگ بہت گہرا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کی یہ رائے درست ہے کہ ہک فن کا انجام نہ تو ٹریجڈی ہو سکتا تھا نہ خوش گوار کامیڈی۔ اُس کی زندگی کے تضادات بدستور باقی ہیں اور وہ اپنی پرانی ڈگر پر چل رہا ہے۔ وہ چیزوں کا اسی طرح جذبات سے مغلوب ہوئے بغیر مشاہدہ کرتا جائے گا اور آسودگی اور ہیبت کی دھوپ چھاؤں میں تجربے کرتا جائے گا۔

ہکل بری فن میں میلوڈرامے کا مظاہرہ فقط اُن ناٹکی واقعات سے نہیں ہوتا جن میں تباہ شدہ جہاز "والٹر سکاٹ" کے بدمعاش شامل ہیں، بلکہ شیپرڈسن اور گرینجر فورڈ کی قبیلہ واری جنگ کے سنسنی خیز تشدد سے ہوتا ہے۔ باگس کا قتل اور پاپ کا مقابلہ موت کے دیوتا سے اسی نوع کے واقعات ہیں۔ کالونی عقیدے کی رجس کے مطابق مارک ٹوین کی تربیت

ہوئی تھی) روشنیوں اور تاریکیوں کا عکس ہمیں اُس کڑک چمک اور طوفان میں ملتا ہے جو پُرسکون دریا کے اُوپر آسمان کی وسعتوں میں ہنگامہ برپا کیے ہوئے ہے۔ چنانچہ جم کا یہ قول کہ ہَک کی نگرانی، روشنی اور تاریکی کے دو فرشتے کرتے ہیں، جمالیاتی حد تک صحیح نظر آتا ہے۔

اس میں قطعاً کوئی شبہ نہیں ہے کہ مارک ٹوین کا تخیل اُس کی شخصیت کے دورُخے پن اور اُس کے جذبات اور آراء کے تضاد سے بے حد متاثر ہوا تھا۔ وہ ہنسوڑا ٹھٹھے باز بھی تھا اور مغموم سنکی بھی۔ رُومان مزاج بھی تھا اور قنوطی بیری بھی۔ کھرُدرا مغربی دیہاتی بھی تھا اور شرافت کا امیدوار بھی۔" ریڈیکل جمہوریت پسند بھی تھا اور سٹینڈرڈ آئیل کمپنی کے افسروں کا یار بھی۔ ایک بے نیاز جینیس بھی تھا اور تاجروں کا سا ابن الوقت بھی اور ایک ایسا مصنف بھی، جو اپنے منقسم کردار کو جڑواں افراد کی شکل میں اُجاگر کرتا تھا اور لوگوں کو کرداروں کی شناخت میں غلطیاں کرنے پر بھی مجبور کرتا تھا۔ مارک ٹوین کے سبھی نقاد اُس کی دورُخی شخصیت کے بارے میں متفق ہیں۔ البتہ وان وِک بروکس کی مانند بعضوں کا کہنا ہے کہ اُس کے داخلی تضادات نے اُس کی ادبی صلاحیتوں کو غارت کر دیا اور ڈی ووٹو کی مانند بعضوں کی رائے

ہے کہ ایسا نہیں ہوا۔ غالباً اُس کے نقاد یہ بھی تسلیم کریں گے کہ اُس کی ذہنی تربیت اور عادت دریا کے کنارے آباد ایک قصباتی زندگی سے ماخذ ہے کیونکہ اُس کا لڑکپن اسی ماحول میں گزرا تھا۔

پوڈن ہڈ ولسن

ہر شخص جانتا ہے کہ "ہکل بری فن دنیا کی عظیم کتابوں میں سے ہے" لیکن اس کتاب کے علاوہ اور "دریائے مسی سی پی پر زندگی" کے پہلے حصّے سے قطع نظر مارک ٹوین نے اوّل درجے کی کوئی چیز نہیں لکھی۔ ناول کی ترقی میں اُس کی خدمات کا لحاظ کرتے ہوئے یہ حقیقت زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے ان دنوں ایک رُجحان مارک ٹوین کی مبالغہ آمیز قدردانی کا ہے، بالخصوص اُن قاریوں میں جو ادب میں کسی قسم کی مُشکل پسندی یا ابہام کی تاب نہیں لا سکتے۔ اس قسم کے قاری مارک ٹوین کی تعریف اس وجہ سے نہیں کرتے کہ اُنہیں مارک ٹوین کی تحریر میں بہت لُطف آتا ہے بلکہ اُن کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ میل ویل، ہنری جیمز اور فاکنر کی تحریروں میں اُن کے خیال کے مطابق جو غیر ضروری مرصع کاری ہوتی ہے اُس کے خلاف اور ان مصنفوں کے تخیلی تصوّر کے خلاف احتجاج کیا جائے۔ اس سے قطع نظر کہ یہ ادیب اس

نکتہ چینی کے مستحق ہیں یا نہیں۔ ان محرکات کی بنا پر مارک ٹوین کو بانس پر چڑھانا بڑی افسوس ناک بات ہے۔ اکثر امریکنوں کے لیے امریکی ادیبوں کے بارے میں غیر جانب دار ہونا بہت مشکل ہوتا ہے اور مارک ٹوین کے سلسلے میں تو یہ دشواری اور بڑھ جاتی ہے۔ کیونکہ اس کے بارے میں تو یہ بات بڑے اصرار سے اور بار بار کہی جاتی ہے کہ وہ سب سے زیادہ امریکی ادیب ہے۔"

حال ہی میں پوڈن ہڈ پر دو مقالے لکھے گئے ہیں ——————

ایک مقالہ ایف، آر، لیوس کا ہے اور دوسرا لسلی فیڈلر کا۔ دونوں مقالوں میں مختلف طریقے پر اس کتاب کی پُر زور وکالت کی گئی ہے۔ مسٹر لیوس ادب کی اخلاقی خصوصیت کی تلاش میں رہے ہیں۔ چنانچہ انہیں پوڈن ہڈ کی "اخلاقی پس منظر کی پیچیدگی" سے بڑی دلچسپی ہے۔ مسٹر لیوس بڑے نکتہ سنج اور نکتہ رس ہیں۔ مگر پوڈن ہڈ میں اخلاقی پس منظر کی پیچیدگی کا سراغ لگاتے لگاتے وہ کتاب کی قصیدہ خوانی پر اُتر آتے ہیں۔ اب شاید بہت دنوں تک کوئی نقاد پوڈن ہڈ کو ڈرامے کا نہایت متین اور بے حد مہذب اخلاقی محور کہنے کی جرأت نہ کر سکے گا۔ ایک ایسے کردار کی اس سے بڑی تعریف اور کیا

ہو سکتی ہے جو مہذب تو ضرور ہے لیکن ٹام سویر جیسے لوگ ابتدا میں دیہاتی دہریہ اور سنکی سمجھ کر حقارت سے دیکھتے تھے لیکن جواب اس کتاب میں بڑا ہو کر امریکی قصبے کا ایک روایتی اور معزز شہری بن گیا ہے۔

فیڈلر کی رائے میں پوڈن ہڈولسن" امریکی ادب کی سب سے غیر معمولی کتاب" ہوتے ہوتے رہ گئی۔ اُن کا دعویٰ ہے کہ یہ کتاب امریکہ کے نہایت عمیق اخلاقی تضادات پر روشنی ڈالتی ہے۔ اس کے برعکس مسٹر لیوس کو یہی کتاب بالکل "برطانوی" نظر آتی ہے۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ "انگریز قاری کی نگاہ میں ہاتھورن اور جیمز کی نسبت مارک ٹوین کم غیر انگریز ہے"۔ ہمارے اس مطالعے میں جن جن ناولوں پہ تبصرہ کیا گیا ہے وہ سب کسی نہ کسی نہج سے "اخلاقی پس منظر کی پیچیدگی" لئے ہوئے ہیں۔ لیکن غیر معمولی بات یہ ہے کہ پوڈن ہڈولسن میں اخلاقی پس منظر پیش منظر بن گیا ہے یعنی یہ اخلاقی پس منظر ایک خاص عہد میں اور ایک خاص مقام پر لوگوں کے آداب اور اخلاق میں اجاگر ہوتا ہے۔

پوڈن ہڈ خود مارک ٹوین ہے لیکن مارک ٹوین کی وہ شخصیت جو ٹام سویر میں کارفرما ہے نہ کہ ہک فن میں۔ وہ قصباتی معاشرے کے

دانش وروں، سنکیوں اور دوسرے باغیوں کے جلوس کا سرغنہ ہے۔ یہ
وہی جلوس ہے جس سے ہم اکثر امریکی قصوں میں بالخصوص بیسویں صدی کی
دوسری دہائی میں دوچار ہوتے ہیں۔ دیہاتی دانشور شروڈ اینڈرسن اور سنکلر
لیوس کی تحریروں میں عام ملتا ہے بلکہ لیوس تو خود اسی ٹائپ کا دانش ور تھا۔
یہ بات نہایت اہم ہے کہ لوگ پوڈن ہیڈ ولسن کو سنکی سمجھ کر بڑی حقارت
سے دیکھتے ہیں۔ وہ بھی سب سے الگ تھلگ رہتا ہے اور شہر کے رسم
ورواج وغیرہ کو خاطر میں نہیں لاتا۔ لیکن بالآخر وہ خود ہی یہ حقیقت واضح کر
دیتا ہے کہ وہ مروّجہ طریقوں کا مخالف نہیں ہے بلکہ وہ تو انہیں چیزوں کا
خواب دیکھتا رہتا ہے اور تب انجام کار وہ ٹام سویر کی مانند اپنے من کی
موجوں اور ترنگوں کو معاشرے کے منظور شدہ کاموں میں لاتا ہے۔ اُس
کا خوش تدبیر دماغ، اُس کی طرز بیں نگاہ اور انگلیوں کے نشانوں کا مجموعہ آخر
میں یہ انکشاف کرتے ہیں کہ ٹام ڈرسکال جس کو اب تک رئیس زادہ سمجھا
جاتا تھا دراصل ایک دوغلی نسل کی غلام لڑکی رُخسانہ کا بیٹا ہے اور چیمبرز جس
کو رُخسانہ کا بیٹا کہا جاتا تھا ڈرسکال خاندان کا حقیقی وارث ہے۔ شخصیتوں
کی یہ گڈمڈ جو اطالوی جڑواں لڑکوں کے وارد ہونے سے اور بھی بڑھ جاتی

ہے ہمیں کتاب کی اخلاقی پیچیدگیوں کی راہ دکھاتی ہے اور نسلی تضاد کا بھوت سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ خود مارک ٹوئن تو اس تضاد کو بڑی دیانت داری اور بصیرت نظری سے دیکھتا ہے لیکن پوڈن ہڈ کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ امریکی معاشرے میں رنگ و نسل کے امتیاز کی وجہ سے جو تضاد پایا جاتا ہے وہ اس کے مضمرات سے آگاہ ہے۔

ہکل بری فن، پوڈن ہڈ ولسن سے نو سال پیشتر شائع ہوئی تھی۔ مگر دونوں کے مقابلے سے پوڈن ہڈ کے رموز و مطالب آسانی سے سمجھے جا سکتے ہیں۔ فیڈلر بجا طور پر پوڈن ہڈ ولسن کو ایک نثری تصنیف سے تعبیر کرتا ہے جس میں ہم "ہکل بری فن کی شعری بلندیوں سے اتر کر ایک نیچی سطح پر چلتے ہیں۔ ہک میں ہم جن سماجی حقیقتوں کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ وہ بھی پوڈن ہڈ میں ایک دوسرے انداز سے ہمیں متاثر کرتی ہیں۔" ہکل بری فن انصاف اور بے انصافی کے بارے میں ہمارے جذبات کو بڑی شدت سے برانگیختہ کرتی ہے لیکن یہ جذبات نسبتاً مجرد اور آفاقی جذبات ہیں۔ پوڈن ہڈ میں ہم قریب قریب ابتدا سے انتہا تک ایک چھوٹے سے قصبے ہی میں رہتے ہیں۔ چنانچہ اخلاقی مسائل کو وہیں کے لوگوں کے حرکات اور

عادات کے ذریعہ سے واضح کیا جاتا ہے۔ ہمیں انہی لوگوں سے دلچسپی ہوتی ہے اور ہم سمجھتے ہیں کہ ان کی تقدیر سے ہمارا بھی کوئی رشتہ ہے۔ اگر ڈاسن کے اڈے پر حالات ناقابل برداشت ہو جائیں تو ہم دریا کی راہ جنوب کی سمت نہیں جا سکتے کیونکہ وہاں تو غلاموں کی حالت ڈاسن کے اڈے سے بھی زیادہ ناگفتہ بہ ہے۔ چنانچہ پورے وقت ہمیں یہی خیال رہتا ہے کہ جنوبی علاقہ ایک قسم کا جہنم ہے۔ وہ تو غلامی کی مستقل علامت ہے ——— سماجی غلامی کی، ذہنی غلامی کی، روحانی غلامی کی ——— آزادی اور غلامی کے تضاد کے بارے میں مارک ٹوین کے تاثرات مسٹر فیلڈر ان لفظوں میں بیان کرتے ہیں:-

"خانہ جنگی مارک ٹوین کی زندگی میں معصومیت اور تجربہ، بچپن اور جوانی، مسرت اور درد کے درمیان واٹرشیڈ کا کام کرتی ہے لیکن سیاسی طور پر یہ خانہ جنگی بلاشبہ غلامی اور آزادی کے درمیان خطِ فاصل ہے۔ مارک ٹوین دونوں میں سے کسی ایک پہلو کو بھی رد نہیں کر سکتا۔ وہ اپنی گم شدہ مسرت کی تلاش میں رہتا ہے۔ حالانکہ وہ جانتا ہے کہ یہ مسرت ایک

ایسے سماجی نظام کی پروردہ تھی جو اُس کے ملک کی عزت
پر سب سے بدنما داغ تھا۔ اور وہ اس تضاد کو برداشت
کرتا رہتا ہے۔ ان حالات میں وہ یہی خواب دیکھ سکتا تھا
کہ غلامی کی دنیا میں ایک آزاد لڑکا بن کر رہے۔
ٹام سوئیر میں اس تضاد پر پردہ ڈال دیا گیا ہے کیونکہ
مارک ٹوین اس میں ایک لڑکے کے حالات زندگی لکھ
رہا تھا۔ لیکن ہک میں یہ تضاد پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔"
یہ تضاد پوڈن ہڈ ولسن میں واقعی پارہ پارہ ہو جاتا ہے اور چونکہ
یہ تضاد امریکہ کی سماجی زندگی کا جوہر کہا جاتا ہے جس میں پارہ پارہ ہونے
کی خطرناک صلاحیت موجود ہے۔ اس لئے مارک ٹوین کی اس تصنیف سے
ہکل بری فن کے معنی و رموز پر نئی روشنی پڑتی ہے۔ ہکل بری فن کی بظاہر
آزاد اور کشادہ دنیا ہمیں ناپائدار اور ناقابل گرفت نظر آنے لگتی ہے کیونکہ
پوڈن ہڈ میں اس دنیا کی سیّال اخلاقی زندگی، سماجی روایتوں اور اداروں سے
بندھ کر منجمد ہو جاتی ہے۔ ہکل بری فن کی سیّال اخلاقی زندگی کا تصوّر اس
وقت تک بہت مشکل ہے جب تک کہ ہم یہ نہ جان لیں کہ یہ خانہ جنگی سے

پیشتر کے اُن مقامات کے عوامی طریقوں کا عکس ہے جہاں مارک ٹوین رہتا تھا۔ چنانچہ ہک فن اپنا مواد، اپنا مذاق اور اپنی زبان عوامی قصّوں اور گیتوں سے حاصل کرتا ہے۔ اس کے باوجود برنارڈ ڈی ووٹو کا یہ دعویٰ فقط جزوی طور پر درست ہے کہ مارک ٹوین کا فن اور تفکّر عبارت ہے ان لوک کہانیوں اور گیتوں سے جن کو اُس نے کتابی شکل دے دی ہے۔ اس کے برعکس مسٹر لیوس کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ مارک ٹوین میں "عوامی ذہن" کارفرما تھا۔ لیکن اسی کے ساتھ "مغربی تہذیب کا دماغ" بھی موجود تھا۔

لیوس کا کہنا ہے کہ مارک ٹوین کی بہترین تحریریں پوری ایک زندگی کے تجربے کی تخلیق ہیں اور تجربہ بھی ایسا جس پر ایک مخلص رُوح اور نفیس دماغ نے غور وفکر کیا ہو۔ لیوس کا خیال ہے کہ اپنی دوسری تحریروں میں بھی مارک ٹوین ہمیں ایک ذہین انسان کے طور پر اپیل کرتا ہے۔ مگر مارک ٹوین پر غور کرتے وقت زیادہ زور اُس کے عوامی تخیّل پر ہی دینا پڑے گا۔ پڈن ہڈ ولسن میں عوامی تصویروں کا وہ خزانہ کہاں ہے جس کی فراوانی ہک میں ملتی ہے مگر ہک کی مانند اس کتاب میں بھی مانی کے فلسفۂ ثنویت کا ایک تخیلی تصوّر

ملتا ہے۔ اس کا رنگ مارک ٹوئن کے کالونی عقیدے اور نسلی تضاد سے
اور بھی شوخ ہو جاتا ہے۔ مسٹر فیلڈر لکھتے ہیں کہ

"ہوڈن ہڈولسن کے علامتی مطالب سفید اور سیاہ رنگ سے
ناگزیر طور پر وابستہ ہیں۔ ان مطالب کا رشتہ ادب اور عوامی
مذہب کی راہ سے اور عوامی ذہن کی گہرائیوں سے ہے
ہمارا شعور اور ہمارے عقائد خواہ کتنے ہی معقول اور روشن
خیال کیوں نہ ہوں، ہمارے ذہن کے کسی نہ کسی گوشے
میں روشنی اور تاریکی کی ابتدائی علامت کا تضاد ضرور موجود
رہتا ہے۔ خود مارک ٹوئن اسی ناول میں لکھتا ہے کہ بارش
نے سنٹ لوئی کی دھوئیں سے سیاہ سفیدی کو دھونے
کی بڑی ناکام کوشش کی۔ اس فقرے کی رمزیت واضح ہے
سیاہی داخلی شر کی خارجی نشانی ہے۔ نیگرو قوم جرم کا وہ
لباس پہنے ہوئے ہے جو ہمارے خیال میں سفید فاموں کا
تھا۔ مگر کیوں؟ یہ ایسا سوال ہے جو امریکہ کے سفید فاموں
کے پورے ادب میں گونجتا رہتا ہے اور اس کا جواب ابہام

کو اور زیادہ پیچیدہ بنا دیتا ہے۔"

پوڈن ہڈ جیسی کتاب کو جو "پوشیدہ تضاد" اور روشنی و تاریکی کی ابتدائی علامت" کی تشریح کرتی ہے فنی اور اخلاقی اعتبار سے ناکام نہیں کہا جا سکتا۔ ہر ادبی تصنیف کے فنی اور اخلاقی عناصر کو الگ الگ کیا جا سکتا ہے چنانچہ پوڈن ہڈ میں بھی یہ عناصر صاف واضح ہو جاتے ہیں۔ لیکن جو چیز اس کتاب کو ایک عظیم ناول نہیں بننے دیتی، وہ یہ ہے کہ کردار اور اُن کے باہمی رشتے اخلاقی عمل کے ہم پلہ نہیں ہیں۔ اداکاروں اور اُن کی اداکاری کے درمیان پھوٹ پڑ گئی ہے اور یہ پھوٹ پوری کتاب میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیلی ہوئی ہے۔ رومان میں تو خیر اس سے چنداں مضائقہ نہیں ہوتا لیکن ناول میں یہ ایک نقص ضرور ہے۔ کیونکہ ناول میں تو اخلاقی پس منظر کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ کتاب کا المیہ عمل کوئی ہم آہنگ اور یکسر اختیار کرنے سے عاجز رہتا ہے۔ اس کا مفہوم بھی پوری طرح متعین نہیں ہوتا۔ کتاب میں ایسا ایک کردار بھی نہیں جو بذات خود یا دوسرے کرداروں سے رشتہ جوڑ کر ناول کو نامیاتی زندگی بخش سکتا ہو۔ حتیٰ کہ راکسی بھی یہ رول ادا نہیں کر سکتی۔ حالانکہ وہ بڑی جاندار ہستی ہے۔ وہ جو کچھ کہتی

ہے، کرتی ہے، محسوس کرتی ہے یا سوچتی ہے، اُس سے وہ ناول پر نہیں چھا جاتی حالانکہ بعض مناظر ایسے ہیں جن کو وہ ڈرامائی تاثر ضرور عطا کرتی ہے مثلاً غلے کے کوٹھے کا منظر جہاں وہ ٹام کو بڑی حقارت سے اُس کے حسب نسب کی اصل حقیقت سے آگاہ کر دیتی ہے۔ ولسن ایک طبیع زاد ٹائپ ہے مگر ہے ٹائپ۔ کیونکہ ہم کو اُس کے احساسات کا علم نہیں ہوتا اور نہ ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ وہ جو کچھ کرتا ہے کیوں کرتا ہے۔ عام پڑھنے والے کی نظر میں مارک ٹوین کا یہ ناول فن کی سرحدوں کو بس چھو لیتا ہے۔ اس میں آداب و اخلاق کی باتیں بکثرت ملتی ہیں لیکن زندگی کی رُوح کہیں کہیں جھلکتی ہے۔ مارک ٹوین کی اقلیم ادب، خالص ناول نہیں ہے بلکہ ناول اور رُومان کے درمیان کا سرحدی علاقہ ہے۔ ہکل بری فن اُس کا واحد کارنامہ ہے حالانکہ پوڈن ہڈ کا المیہ مکالمہ ہمارے دماغ میں ہمیشہ گونجتا رہے گا۔

آداب معاشرہ

ایک لحاظ سے تو فقط تمیز و آداب کے ناول ہی ناول کہلانے کے مستحق ہیں۔ اسی بات کو دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ حقیقت نگاری وہ بھی مفصل اور جامع چونکہ ہر ناول کا منصب ہے لہٰذا وہ کرداروں کے آداب و انداز کا تذکرہ کرنے پر مجبور ہے یعنی اُسے لوگوں کے تمام مخصوص رجحانات، طور طریقوں اور روائتی ردعمل کا احاطہ کرنا پڑے گا کیونکہ وہ ایک طبقے، ایک خاص عہد یا ایک خاص دبستانِ فکر یا دبستانِ عمل سے تعلق رکھتے ہیں۔ ناول نویس کی حقیقت نگاری کا ایک بڑا حصہ انہی چیزوں پر مشتمل ہوگا خواہ وہ جین آسٹین کی طرح لکھتا ہو یا تھیوڈور ڈرائیزر کی طرح۔

لیکن ہم ڈرائیزر کو تمیز و آداب کا ناول نویس نہیں کہتے۔ "ایما" اور "پرائیڈ اینڈ پریجوڈیس" کی مصنف جین آسٹین ممکن ہے کہ تمیز و آداب کی سب سے بڑی ناول نویس نہ ہو مگر وہ تمیز و آداب کی سب سے خالص ناول نویس ضرور ہے اور ہم اُس کے ناولوں کو اس صنف کا مثالی نمونہ قرار دے سکتے ہیں۔ اس قسم کے ناول عام ناولوں سے اس لحاظ سے مختلف ہوتے ہیں کہ ان میں تمیز و آداب معاشرہ پر جان بوجھ کر خاص توجہ صرف کی جاتی ہے۔ اُن کا تعلق ایک مخصوص سماجی طبقے سے ہوتا ہے اور اُن کے لہجے اور طریقۂ کار میں سٹیج کی کامیڈی سے مشابہت ملتی ہے لیکن سب سے اہم بات یہ ہے کہ مصنف کے قائم کردہ اخلاقی معیار معاشرتی ہوتے ہیں یا اُن کی کوئی معاشرتی افادیت ہوتی ہے۔ ان قدروں کے مطابق افراد کے چال چلن میں اگر کوئی لغزش ہونے لگے یا وہ معیار سے گرنے لگیں تو ان خرابیوں کی اصلاح کر دی جاتی ہے (مثلاً جین آسٹن کی PRIDE AND PREJUDICE میں یا ہنری جیمز کی THE AMBASSADOR میں)۔ اگر کسی کردار میں یہ لغزشیں ناقابل اصلاح ہوں تو پھر اُسے تباہ کر دیا جاتا ہے یا معاشرے سے خارج (جیسے THE GREAT GATSBY یا جیمز کی THE EUROPEANS

یا ایڈتھ وھارٹن کی THE AGE OF INNOCENCE میں)۔ بسا اوقات فیصلہ کا معیار کوئی مخصوص سماجی رواج یا روایت نہیں ہوتی بلکہ وہ روزمرہ کی دانائی ہوتی ہے جسے کامن سنس کہتے ہیں۔ بسا اوقات یہی کامن سنس اُن آئیڈیلز کی اصلاح کرتا نظر آئے گا جو ناقابل عمل ہیں اور اس وجہ سے سماجی نظام کی خامیوں اور مفاہمت پسندیوں سے میل نہیں کھاتے۔

یورپ کے بعض عظیم ترین ناول نویس اسی مخصوص صنف کے ماہر گزرے ہیں مثلاً سروانٹس، فیلڈنگ، ستاں ڈال، بالزک، ٹالسٹائی اور جین آسٹین۔ مگر امریکہ میں ہنری جیمز کے علاوہ تمیز وآداب کے ناول نویس دوسرے اور تیسرے درجے کے فن کار تھے مثلاً ایڈتھ وھارٹن، ایلن گلاسگو، ہوویلز، جان او ہارا، سنکلیر لیوس اور سکاٹ فٹز جیرالڈ۔ میل ویل، ہاتھورن اور فاکنر جیسے عظیم ناول نویس کبھی کبھار اس صنف میں بھی طبع آزمائی کرتے ہیں لیکن اُن کا طبعی میلان اس طرف نہیں ہے اور وہ دیر تک اس انداز تحریر کو نباہ نہیں سکتے۔ چنانچہ اُن کی تصنیفوں میں تمیز وآداب کا مطالعہ نہیں بلکہ کوئی اور شے ہے جو ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے۔

یورپ اور امریکہ کے درمیان اس فرق کے اسباب واضح ہیں۔ مثلاً جیسا کہ کوپر نے لکھا ہے امریکی معاشرے میں تمیز وآداب جیسی کوئی شے ہی نہیں

جس کا مطالعہ کیا جائے کم سے کم یورپ کے مقابلے میں۔ اور جو تمیز و آداب ہیں بھی وہ سب امریکیوں میں یکساں ہیں۔ یہ بات نہ تو کوپر کے زمانے میں حرف بہ حرف درست تھی اور نہ اب درست ہے۔ مگر فن کار تو تمیز و آداب میں بہت نمایاں تنوع چاہتا ہے اور یہ نمایاں تنوع امریکہ میں مفقود ہے۔ اس کے علاوہ امریکی لوگ ــــــ فن کار بھی ــــــ "سوسائٹی" کے تصور سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے بلکہ اس کو شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ چنانچہ اکثر امریکی ادیب یہ تسلیم کرنے کے لئے آمادہ نہیں ہیں کہ سماجی روایتیں یا سماجی قوانین و ضوابط فرد کے لئے مفید ہوتے ہیں۔ ہنری جیمز "تمیز و آداب معاشرہ" کا عظیم ناول نویس ہے لیکن اُس کی تحریروں میں بھی اخلاقی قدریں ذاتی اور وجدانی ہوتی ہیں۔ اُن کا انحصار روایت پر نہیں ہوتا بلکہ فطرتِ انسانی کی پیدائشی خوبیوں پر ہوتا ہے۔ ان قدروں کے بعض محرکات سماجی ضرور ہوتے ہیں لیکن یہ بھی سماجی نظام سے ماخذ نہیں ہوتے۔ جیمز معاشرتی آبرو اور مروّت کا ایک مبہم سا آئیڈیل ضرور پیش کرتا ہے مگر وہ بھی کوپر، میل ویل اور مارک ٹوئن وغیرہ کی مانند صداقت کے ذاتی اور انفرادی تصور ہی کو اخلاقی قدروں کا مخرج و منبع خیال کرتا ہے۔

یورپ کے تمیز و آداب کے ناولوں میں ہمیشہ مختلف سماجی طبقوں

کے لوگوں کو آپس میں لڑا کر ایک تاثر پیدا کیا گیا ہے لیکن اس صنف کے امریکی ناولوں کے مصنف فقط درمیانہ طبقے کے افراد سے دلچسپی رکھتے ہیں اور یہ افراد اس بات پر فخر کرتے ہیں کہ اُن کے آداب اور طور طریقے نچلے طبقے والوں سے مختلف نہیں ہیں۔ فقط کوُپر کے نیویارک اور ویسٹ چیسٹر یا قدیم نیو انگلینڈ اور قدیم جنوب میں یا مسز وھارٹن کے نیویارک میں اور ایلن گلاسگو کے رچمنڈ میں یا شاید ایک آدھ اور مقامات پر عارضی طور سے ایسے سماجی حالات نمایاں ہوتے ہیں جن میں طبقات کا فرق اور اسی کے ساتھ اُن کے آداب و تمیز اور طور طریقوں کا فرق بخوبی واضح ہو جاتا ہے۔

مجموعی طور سے ہمارے امریکی ناول نویسوں کو سماجی آداب و تمیز سے نہیں بلکہ "مطلق و برتر قدروں کی شخصیتوں" سے دلچسپی رہی ہے (وان وک بروکس ہنری جیمز کے کرداروں کو یہی لقب دیتا ہے)۔ یہ شخصیتیں سماجی تعلقات کے ضوابط و قوانین سے بلند و بالا ہوتی ہیں۔ اگر اہاب ایک بورژوا قسمت آزما ہے اور سٹاربک ٹوٹ پونجیا ہے اور اشمائیل نواب تو جہاز پیکود کے سفر میں اس سے کوئی فرق نہیں آتا اور نہ کوئی مضائقہ ہے۔ یہ سماجی امتیازات کوئی اثر نہیں ڈالتے۔ میل ویل، ہاتھورن اور اکثر و بیشتر امریکی ادیبوں کے کرداروں کو سمجھنے کا پیمانہ یہ

ہے کہ وہ دل کے کیسے ہیں اور یہ چیز ظاہر ہے کہ اُن کے آداب و تمیز کے
انداز سے نہیں منکشف ہو سکتی۔ اگر ہو گی تو بہت سطحی طریقہ پر۔ یہ ناول نویس ہم سے
یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ ہم اُن کے کرداروں کو سماج سے ماخذ قدروں کے پیمانے
میں نہ ناپیں بلکہ یہ دیکھیں کہ یہ کردار چال چلن کے اُس تصور کے مطابق عمل کرتے ہیں
یا نہیں جو خالص ذاتی، وجدانی اور رواقی ہے۔ ممکن ہے کہ یہ تصور عیسائیت اور
جمہوریت کی آفاقی قدروں سے میل کھاتا ہو لیکن یہ ہم آہنگی معاشرے کی وساطت
سے نہیں ہوتی۔

امریکہ کا سماجی ماحول کبھی اتنا دلکش، متنوع اور بوقلمونی نہ تھا جتنا یورپ
کا۔ یہی وجہ ہے کہ اگر کوئی امریکی ناول نگار ہمارے سماجی ماحول یا اُس کے کسی
جزو کی ہو بہو نقاشی کرنا چاہتا ہے (جیسا کہ سنیکلر لوئیس نے بیبٹ میں یا مسز وھارٹن
نے "عہد معصومیت" میں کیا ہے) تو اپنی تمام فراست و نکتہ سنجی کے باوجود اُسے
جلد محسوس ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے ناول کو امریکہ کے سماجی ماحول کی بے رسی
اور پھسپھس پن کے اثر سے محفوظ نہیں رکھ سکتا۔

اور اگر کبھی تمیز و آداب کا کوئی امریکی ناول دلکش اور دلچسپ ہو تو پھر
اُس کا رُومانی ہونا بھی قریب قریب لازمی ہے مگر آداب و تمیز کا یہ مطالعہ اور

سماجی مناظر کی رنگین مصوری ناول نویس کے لئے بالعموم رُومان کی ایک ضمنی تخلیق ہو گی

اس لحاظ سے شاید آداب و تمیز کے تین ناولوں (THE GREAT GATSBY

جی۔ ڈبلیو کیبل کی THE GRANDISSIMES اور ہوویل کی VACATIONS

OF THE KELWYNS) کا مطالعہ مفید ہو گا۔ ممکن ہے کہ قارئین کو میرا یہ

انتخاب انوکھا محسوس ہو اور وہ مسز وھارٹن کی "عہد معصومیت" یا جیمز کے اسی

قبیل کے کسی ناولوں کو پسند کرتے ہوں لیکن میں نے یہ ناول اس وجہ سے چنے

ہیں کہ یہ مجھے بہت پسند ہیں۔ مجھے امید ہے کہ قاری میری اس جسارت کو

معاف کر دیں گے۔ مگر اس سے اہم سبب یہ ہے کہ یہ تینوں ناول طبع زاد

ناول ہیں اور انہوں نے اپنے اپنے رنگ میں امریکہ میں فن ناول نویسی کو

فروغ دیا ہے۔ حالانکہ ان میں دو ناول قریب قریب غیر معروف ہیں اور

بظاہر ان کا کوئی اثر بھی دکھائی نہیں دیتا۔ "عہد معصومیت" تمیز و آداب کا بہت

نفیس ناول ہے لیکن اُس کے تخیل و تصور میں کوئی اُپج نہیں ہے۔ اب اگر

میں نے جیمز کے ناولوں پر بحث شروع کی تو مجھے جیمز پر ایک مکمل کتاب

لکھنی پڑے گی۔ اور آخری سبب یہ ہے کہ میں کیبل کی GRANDISSIMES

اور ہوویل کی VACATION OF THE KELWYNS کو دوبارہ زندہ

کرنا چاہتا تھا۔

میں نے ان تینوں ناولوں کی صف بندی ایک خاص خیال کے تحت کی ہے اور وہ ہے اُن کے اندرونی تناؤ اور ڈرامائی طاقت کی درجہ بدرجہ کمی گیٹس بی اُن سنجیدہ کامیڈیوں میں سے ہے جن کو آخر تک پہنچتے پہنچتے المیے سے ممتاز نہیں کیا جا سکتا۔ GRANDISSIMES کو المیے کا تاثر تو حاصل نہیں ہوتا البتہ اُس پر میلو ڈرامہ کا رنگ بہت گہرا ہے THE VACATION OF THE KELWYNS امریکی ناول کی تاریخ میں ایک نایاب تخلیق ہے جو اپنے ارادے کو آرام دے کر خوش ہوتی ہے اور میٹھی اور بے مزا نہیں ہوتی اور اپنے "جذبات وجود" کا جشن مناتی ہے۔

میری اس ترتیب کا منشا یہ ہے کہ یہ ظاہر ہو جائے کہ امریکہ کے ادبی ذہن کا کوئی لازمی نوشتۂ تقدیر نہیں ہے کہ وہ ہمیشہ شدید تناؤ، نازک حالات اور ناقابل حل تضادات ہی کی طرف بڑھتا ہے۔

عظیم گیٹس بی

پروفیسر لائنیل ٹریلنگ گیٹس بی کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں، دنیا کو امریکہ کی اور امریکی ناولوں میں گیٹس بی کی یہ بات بڑی اُن ہل اور بے جوڑ لگتی

ہے کہ خام طاقت کی اتنی بڑی مقدار کو رومان کا بھوت آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر دیکھتا رہا ہے لیکن اسی بے جوڑ پن میں بھلی یا بُری ہماری قومی زندگی کی صداقت پوشیدہ ہے۔ گیٹس بی کی مخصوص کشش کا راز بھی یہی ہے کہ اس ناول میں رومان اور خام طاقت کی حقیقی مصوری کا بے جوڑ میل پایا جاتا ہے۔ یہ خام طاقت دولت کی ہے جس نے دولت مندوں کا حاکم طبقہ پیدا کر دیا ہے اور اگر کسی سمت سے مداخلت کا اندیشہ ہوتا ہے تو نو دولتیوں کی خود حفاظتی ذہنیت خام طاقت کی شکل میں خطرے کے خلاف متحدہ محاذ بنا لیتی ہیں۔

گیٹس بی میں ہمیں بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے حالات کا ایک دھندلا مگر ناقابل فراموش خاکہ ملتا ہے اور ہمیں پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے کے رہنے والے کیسے لوگ تھے۔ وہ کیسے لوگ تھے اس کا علم ہمیں اس وجہ سے ہوتا ہے کہ ہم ایسے حرکات اور رجحانات سے روشناس ہوتے ہیں جو پکار پکار کر کہتے ہیں کہ ہم ایک مخصوص معاشرے اور زمانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اُن کے آداب (یا آداب کا مہذب فقدان) ڈھلے ڈھلائے سکّے ہیں لیکن ویسے ہی رائج الوقت ہیں، جیسے وہ سکّے جن سے با افراد ہر دم کھیلتے رہتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ناول کا ہیرو جب اپنے کیے کی سزا ملتی ہے اُس

دور کا انسان نہیں ہے بلکہ قدیم افسانوی کردار ہے اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس نیم تاریخی، نیم افسانوی لیجنڈ نے مصنف کے تخیل پر اُس معاشرے سے زیادہ گہرا اثر ڈالا جس میں یہ لیجنڈ اپنا کھیل کھیلتا ہے۔

مسٹر ٹرلنگ کی رائے میں گیٹس بی کی پائیدار تازگی اور معنویت کا سبب یہ ہے کہ فزجرالڈ کی گرفت روایتی ذخیروں پر بڑی مضبوط تھی۔ خواہ ہم اس کتاب کو رومان قرار دیں یا آداب و تمیز کا ناول یہ بات بہرصورت صادق آتی ہے۔ جے گیٹس بی کی کہانی کا ماخذ ایک قدیم یورپی لیجنڈ ہے۔ فزجرالڈ کے ہاتھ میں آکر اس لیجنڈ نے جس طرح امریکی خیالات کے مطابق نیا رنگ اختیار کیا اس کا مطالعہ بے حد دلچسپ ہے۔

PRINCESS CASAMASSIMA کے دیباچے میں پروفیسر ٹرلنگ "صوبے سے آنے والا نوجوان" نامی لیجنڈ کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ لیجنڈ یورپ کے کئی عظیم ناولوں میں ملتا ہے۔ مثلاً ستاں دال کی "سُرخ اور سیاہ" اور ڈکنس کی "عظیم توقعات" اور بالزک کی "بڈھا گوریو" میں لیجنڈ کا ہیرو کسی معمولی اور گم نام گھرانے سے آتا ہے۔ اُس کی پیدائش کے واقعات بھی پراسرار ہوتے ہیں۔ شاید وہ دراصل کوئی شہزادہ ہے۔ وہ غریب ہے لیکن غیور

اور ذہین ہے اور اُس کو متعدد مہموں سے سابقہ پڑتا ہے جن میں وہ کامیاب ہوتا ہے۔ اُس کو اپنی تقدیر پہ پورا بھروسہ ہے اور اُسے یقین ہے کہ اُس کی قسمت میں بڑا آدمی ہونا لکھا ہے۔ اُس کی جستجو کا مقصد "زندگی میں داخل ہونا ہے" وہ دنیا کو اپنے مقصد کی خاطر فتح کرنے کا عزم لے کر نکلتا ہے۔ وہ جاننا چاہتا ہے کہ سیاسی اور سماجی دنیا کیسے چلتی ہے اور کیسے اس دنیا سے لطف اٹھایا جا سکتا ہے۔

اس مقام پر پہنچ کر انسان کو یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ گیٹس بی "صوبوں سے آنے والے نوجوان" کی روایت سے کتنا مختلف ہے اور کتنا ملتا جلتا ہے۔ اُس کی بھی ابتدائی زندگی گمنامی میں بسر ہوئی ہے۔ وہ بھی امریکہ کے کسی وسطی صوبے میں پیدا ہوا تھا۔ تب وہ امریکہ کے مشرقی ساحل کی طرف آتا ہے جہاں لوگ زیادہ ترقی یافتہ اور مہذب ہیں اور آہستہ آہستہ دولت پیدا کرتا ہے اور اپنا اثر و رسوخ بڑھاتا ہے۔ اُس کا کردار ابھی بڑا افسانوی اور پُر اسرار ہے۔ عام افواہ یہ ہے کہ وہ قیصر ولیم کا بھتیجا ہے۔ وہ اپنے آپ کو آکسفورڈ کا تعلیم یافتہ مشہور کرتا ہے۔ اُس نے یہ اڑا رکھی ہے کہ وہ یورپ کی تمام راجدھانیوں میں راجوں مہاراجوں کی طرح زندگی گزار چکا ہے۔ فزجرالڈ نے اُس کی زندگی کے یہ حالات

ایسے لہجے اور انداز میں بیان کئے ہیں جو مضحکہ خیز ہے اور اس کا مقصد طنز و استہزا ہے۔ لیکن فزجرالڈ کے سوانح نگار کا یہ دعویٰ درست ہے کہ مصنّف THE GREAT GASTBY کی طنزیات کو یہ اجازت ہرگز نہیں دیتا کہ وہ ہیرو کی داستان کی عزت و توقیر کو زائل کر دیں۔ گیٹس بی کی زندگی اور موت ہمیں لامحالہ خود داستان گو نک کیر وے کی یاد دلاتی ہے۔

گیٹس بی کا مقصد نہ تو معاشرے کو سمجھنا ہے اور نہ اُس پر قابو پانا ہے۔ پھر کیا وہ واقعی چوری سے شراب بیچا کرتا تھا۔ اور مشکوک قسم کا کاروبار کرتا تھا؟ بیشک وہ ایسا ہی تھا لیکن نہ وہ خود نہ اُس کا مصنّف اور نہ مصنّف کا راوی جو سوداگر تھا گیٹس بی کے ان مشاغل سے دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں۔ گیٹس بی کی دنیا سے نام نہاد جنگ بھی تعلیم اور آگہی کا عمل نہیں ہے۔ وہ معصومیت سے تجربے کے حدود میں داخل نہیں ہوتا بلکہ معاملہ اس کے برعکس معلوم ہوتا ہے۔ وہ نوجوان جو لکھ پتی کی کشتی پر سوار ہوتا ہے اس انسان کے مقابلے میں زیادہ دنیادار نظر آتا ہے جو خلیج سے دُور سبز روشنی کو حسرت سے تک رہا ہے۔ گیٹس بی میں معاشرہ اور اُس کے طور طریقے مقصد نہیں ہیں بلکہ ایک ماورائی آئیڈیل تک پہنچنے کے ذریعے ہیں مگر جیسا کہ نک کیروے کا خیال ہے اس آئیڈیل کو حقیقت سے اتنا کم تعلق ہے کہ حقیقت آئیڈیل سے فقط ایک رشتہ ہی قائم کر سکتی

کوئی آئیڈیل رکھنا اور ماورائیت کی آرزو کرنا بہی ہے ـــــــ
جگہ اچھی باتیں ہیں۔ چنانچہ نک کیرووے جب گیٹس بی کو آواز دیتا ہے کہ "یہ
بڑا گھناؤنا مجمع ہے۔ تم گلے سڑے انسانوں کے پورے مجموعے سے بہتر ہو"
تو اس کا یہی مطلب ہوتا ہے۔ نک کیرووے گیٹس بی کے طور طریقوں کو "اوّل
سے آخر تک" ناپسند کرتا تھا مگر وہ بھی گیٹس بی کے خوابوں کو خراج عقیدت
پیش کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ گیٹس بی کے خواب کی تجریدیت اس واقعہ سے
مجروح نہیں ہوتی کہ اس کا سارا خواب ڈیزی بوکانن کے گرد گھومتا ہے جس کو
اُس نے چاہا مگر نہ پایا۔ گیٹس بی اپنی محبوبہ کو وہ نہیں سمجھتا جو وہ دراصل ہے۔
اُس کے دل میں اپنی محبوبہ کے لئے کوئی جنسی جذبہ نہیں ہے۔ وہ تو اُسے
فقط حسُن اور معصومیت خیال کرتا ہے ـــــــ "ایک پھُول جو نئی دنیا کے تازہ
اور سرسبز سینے پر کھلا ہوا ہے۔"

کتاب کے خاتمہ کے قریب پہنچ کر فز جیرالڈ اشاروں میں یہ
کہنا چاہتا ہے کہ اُس کا گیٹس بی، بنجامن فرینکلن یا پورر چرڈ کی مانند ایک نیم
تاریخی، نیم افسانوی انسان ہے۔ چنانچہ گیٹس بی جو نظامِ اوقات بچپن میں اپنے
لئے بناتا ہے اُسے تمام عمر اپنے پاس محفوظ رکھتا ہے۔

بستر سے سو کر اٹھنا ـــــــ چھ بجے صبح

ڈمبل کی ورزش اور دیوار پر چڑھنا —— ۶¼ سے ۶¾ بجے تک

برقیات کا مطالعہ —— ۷¼ سے ۸¼ " "

اور آخر میں

ایجادات کے لئے مطالعہ —— ۷¼ بجے شام سے ۹ بجے رات تک۔

مگر وہ نیٹی بمپو، ہک فن اور میل ویل کے اشمائیل کے قبیلے سے بھی ہے۔ مانا کہ اُس پر ان کرداروں سے زیادہ طنزیات کی بوچھاڑ ہوتی ہے لیکن اُس میں بھی اُنہی کا سا معصوم ——، فرار اور کردار کے ذاتی ضابطہ کا آئیڈیل موجود ہے۔ اُنہی کی مانند گیٹس بی بھی اپنی قدریں معاشرے کے طور طریقوں سے ماخذ نہیں کرتا بلکہ ایک پُرانے زرعی آئیڈیل سے اخذ کرتا ہے۔

مگر گیٹس بی اپنے عہد کے بہت بعد وجود میں آیا۔ اور اُس کی موت بھی بڑے دردناک حالات میں واقع ہوئی۔ وہ اپنے نہانے کے تالاب میں نہاتا ہوتا ہے کہ ایک موٹر خانے کا مالک اُسے گولی مار کر ہلاک کر دیتا ہے چنانچہ وہ اشمائیل کی طرح دُور بحرالکاہل کی وسعتوں میں دوبارہ زندہ نہیں ہوتا۔ اور نہ نیٹی بمپو کی طرح عمرِ طبعی کو پہنچ کر گیا ہستان کے ایک پُر اسرار گوشے

میں ڈوبتے سورج کی شعاعوں کی روشنی میں مرتا ہے۔

گیٹس بی سے پیشتر کے ان ہیروؤں میں سے کوئی ایک بھی حکمراں دولت مندوں پر یلغار نہیں کرتا اور نہ انہیں اقتدار کی کرسی سے ہٹانے کی کوشش کرتا ہے۔ اور جب گیٹس بی یہ سب کرتا ہے تو وہ وہ بن جاتا ہے جو اُس کے پیش رو کبھی نہ بن سکے۔ یعنی معاشرتی کامیڈی میں ایک ایسی شخصیت جو المیہ بھی ہو اور طربیہ بھی۔ اُس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ اُس طبقے میں کیسے شامل ہو جو ڈیزی کا طبقہ ہے۔ اور اس طبقے کی نگاہ میں وہ ایک مضحکہ خیز کردار ہے۔ لہٰذا گیٹس بی ایک ایسی شخصیت ہے جو ایک لحاظ سے رومان کا ہیرو ہے اور دوسرے نقطۂ نگاہ سے کسی کامیڈی کا مسخرہ۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے فزجیرالڈ کو لکھا تھا کہ ہنری جیمز کے بعد گیٹس بی پہلی تصنیف ہے جس میں امریکی ناول ایک قدم آگے بڑھا ہے۔ آج تک کسی نے اس دعویٰ کی تشریح نہیں کی لیکن ہم ہنری جیمز کے ناول "امریکن" کا مقابلہ اگر گیٹس بی سے کریں تو ایلیٹ کا مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ جیمز کے کردار کرسٹوفر نیومین میں گیٹس بی کا ساپختہ ارادہ نہیں ملتا مگر وہ بھی گیٹس بی کی مانند بہت سا روپیہ بناتا ہے اور ایک ایسی عورت کا ناکام تعاقب کرتا ہے

جو اونچی سوسائٹی کی شمع محفل ہے۔ ایک ایسی سوسائٹی جس کے دروازے نیومین پر بند ہیں۔ مگر جیمز اس کامیاب امریکی کردار کی تخلیق سے مطمئن ہے۔ وہ نیومین کو وطن واپس بھیج دیتا ہے۔ نیومین کو اپنی ناکامی کا صدمہ ضرور ہے لیکن یہ صدمہ مہلک اور جان لیوا ثابت نہیں ہوتا۔ نیومین اور گیٹس بی کی قسمت میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں کو ایسے واقعات کا علم ہے کہ اگر وہ چاہتے تو اپنے اعلیٰ طبقے کے رقیبوں اور دشمنوں سے انتقام لے سکتے تھے لیکن دونوں اتنے عالی ظرف ہیں کہ وہ ان معلومات سے فائدہ اٹھانے سے انکار کر دیتے ہیں۔

لیکن فزجیرالڈ نے اس لیجنڈ کو اور آگے بڑھایا ہے۔ نیومین کے برعکس وہ ایک ایسا ناعاقبت اندیش اور من چلا انسان ہے جس کی المناک قسمت کا فیصلہ ہو چکا ہے۔ اس میں تو ہمیں ہیملٹ یا ڈان کوئی ہوتی یا تسان وال کی سی الوہی دیوانگی کی جھلک ملتی ہے۔ فزجیرالڈ کا کمال یہ ہے کہ اس نے اس کا امکان پیدا کر دیا اور اپنے امریکی ہیرو کو ایک ایسے ڈرامے میں پارٹ دے دیا جس میں اس وقت تک کسی امریکی کردار نے پارٹ کرنے کی جرات نہ کی تھی۔ امریکی ناول میں ناعاقبت اندیش اور من چلے ہیرو

جن کی قسمت کا انجام تباہی ہونا ہے اس سے پیشتر بھی پیش کیے گئے تھے مگر کسی نے ـــــ سماجی ماحول میں اپنا پارٹ حقیقی انداز میں ادا نہیں کیا تھا۔ فنز جیرالڈ نے اس کے امکانات روشن کر دیئے مگر بس امکانات روشن ہی کئے وہ عظیم ترین آرٹ کی تخلیق نہ کر سکا۔

THE GRANDISSIMES

جارج واشنگٹن کیبل کو لوگ اُس کی تحریروں میں مقامی رنگ کے لئے یاد کرتے ہیں۔ اُس نے لوئی زیانا کی ریاست کی زندگی کے بارے میں بڑے عجوبہ اور مزاحیہ قصے لکھے۔ اُس کے کردار بعض اوقات بول چال کی ایسی مقامی زبان بولتے ہیں کہ اُس کا سمجھنا اور اُس سے لطف اندوز ہونا مشکل ہو جاتا ہے۔ اُس کے ناولوں میں بھی تسلسل اور ترتیب کا فقدان ہے اور ان کی دلکشی ان کی جذباتیت سے اور سطحی مزاح سے مجروح ہو جاتی ہے۔ مجموعی طور سے کیبل کے بارے میں یہ تاثر درست ہے۔ ایک حد تک یہی بات اُس کے شاہکار THE GRANDISSIMES (۱۸۸۰ء) پر بھی صادق آتی ہے مگر ۱۹ویں صدی کی ابتدا میں (۱۸۰۳ء) نیو آرلینز کی جو زندگی تھی کیبل نے اُسے اس ناول میں پیش کیا ہے اور اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ کتاب ادب کا ایک،

چھوٹا موٹا شاہکار بن جاتی ہے۔

اس ناول کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ جس وقت یہ کتاب لکھی گئی تو کیبل کو لوگ کیوں ہنری جیمز، ہاؤیلز اور مارک ٹوین کا ہم سر خیال کرتے تھے اور کیوں میتھو آرنلڈ جیسے نقاد نے ۱۸۸۲ء میں لکھا تھا کہ وہ کیبل کی تصنیفات پڑھ کر بہت خوش ہوتا ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ اس ناول میں بعض چیزیں ایسی ہیں جن پر کیبل کے ہم عصر بالکل قادر نہ تھے۔ جیسے غلام عورت کلیمنز کی کہانی کو کبھی اس انداز میں پیش نہیں کر سکتا تھا جس انداز میں کیبل نے پیش کیا ہے۔ لوگ اس عورت پر جادوگرنی ہونے کا شبہ کرتے ہیں۔ کریولی کے اُمرا اُسے ریچھ کے جال میں پکڑتے ہیں، اُسے سُولی پر چڑھاتے ہیں۔ سُولی کی رسی کاٹ دیتے ہیں اور اُس سے کہتے ہیں کہ بھاگ جا اور جب وہ بھاگتی ہے تو اُسے گولی مارتے ہیں اس طرح کہ "وہ ہوا میں اچھلی اور پھر زمین پر بھدے گر پڑی اور ٹھنڈی ہو گئی"۔ یہ ایک ایسا ناول ہے جس میں سماج کا سیاسی تجزیہ کیا گیا ہے۔ یہ تجزیہ نظریاتی بھی ہے اور اس میں "اشاروں کنایوں سے، بن بولے دھیمی آواز میں اعتراضات سے، نیم پوشیدہ دشمنیوں سے، نامکمل تقریروں سے، غلط شناختوں سے اور پوشیدہ بغض و حسد سے" بھی

اپنے مافی الضمیر کو اس طرح نمایاں کیا گیا ہے کہ اس کے سامنے ہوویلز کا سب سے مشہور سماجی ناول A HAZARD OF NEW FORTUNES بچوں کا کھیل معلوم ہونے لگتا ہے۔ کیبل کی ذہنی تجزیے کی صلاحیت کو اور آداب و اخلاق کو ڈرامائی اور علامتی طور پر پیش کرنے کی طاقت کو تو مارک ٹوین بھی نہیں پہنچ پاتا۔

کیبل کے اوصاف کی فہرست یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ اسی THE GRANDISSIMES میں فاکنر کے انداز میں ایک گمبھیر میلوڈرامہ بھی ملتا ہے۔ اس کی بہترین مثال براس کوپے کی داستان ہے۔ وہ ایک بہادر نیگرو شہزادہ ہے جسے غلاموں کے جہاز "مساوات" نامی میں افریقہ سے پکڑ کر امریکہ لے جاتے ہیں۔ وہ کام کرنے سے انکار کرتا ہے تو اس پر طرح طرح سے تشدد کیا جاتا ہے۔ پھر فرار اور تعاقب کے مناظر ہیں اور یہ سب واقعات بڑے پُراثر پیرائے میں بیان ہوتے ہیں۔

یہ خیالات کا ناول ہے جس میں ایک پیچیدہ معاشرے کا ذکر ہے ایسا معاشرہ جس میں طبقے، ذات اور نسل کے امتیازات اور ابہامات دونوں موجود تھے۔ THE GRANDISSIMES امریکی ناول کی تاریخ میں

بالکل ہی نایاب تخلیق ہے۔ کیبل کو اتفاق سے ایک نہایت موزوں موضوع مل گیا تھا۔ یہ موضوع تھا نیو آرلینز کی شہری زندگی کا اور زمانہ تھا ۱۸۰۳ء کا جب کہ امریکی حکومت ریاست لوئی زیانا کے باشندوں کی انشک شوئی اور دل جوئی کی کوشش کر رہی تھی۔ کیبل نے بطور اخبار نویس کے نیو آرلینز کے باشندوں کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور جن دنوں وہ THE GRANDISSIMES لکھ رہا تھا تو وہ "نیو آرلینز کی تاریخ اور موجودہ حالات" کے دفتر مردم شماری کے لئے تحقیقات بھی کر رہا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کے ناول کی بنیاد ٹھوس عمرانیاتی حقائق پر قائم ہے۔ آداب و تمیز کے ناول کے لئے بھی حالات نہایت سازگار تھے۔ کیونکہ اُن دنوں ایک طبقہ (نواب کری یول) منتشر ہو رہا تھا اور دوسرا طبقہ ـــــ سرمایہ دار امریکی ـــــ اُس کی جگہ لے رہا تھا۔

THE GRANDISSIMES ایک پُر اسرار ناول ہے۔ چنانچہ ناول کا آغاز ایک نقابی رقص سے ہوتا ہے۔ یہ رقص آنے والے بھیانک واقعات اور شخصیتوں کی شناخت میں غلطیوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ چنانچہ ہم آگے بڑھتے ہیں تو کرداروں کے سمجھنے میں دشواری ہوتی ہے۔ بہر کیف جلد ہی دو ہیرو نمودار ہوتے ہیں۔ ایک آنورے گرانڈی سیمی اور دوسرا جوزف فرودن

فیلڈ۔ آنورے اپنے خاندان کا نوجوان رُکن ہے۔ اُس کو اس بات پر بڑا ناز ہے کہ اُس کے آباو اجداد یورپ کے رہنے والے تھے۔ امریکہ کے نوابوں کی مانند اس کا خاندان بھی یورپی نوابوں سے کہیں زیادہ رجعت پرست تھا۔ آنورے گرانڈی سیمی کی تعلیم پیرس میں ہوئی تھی۔ لہٰذا اُسے اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ اُس کے گھر والے جدید دنیا سے کتنی دُور اور کتنے الگ تھلگ تھے۔ چنانچہ وہ اُنہیں نئی روشنی سے آگاہ کرنے کا عزم کر لیتا ہے۔

فرودن فیلڈ ایک دوا فروش ہے جو حال ہی میں فلاڈلفیا سے آیا ہے۔ وہ بڑا کٹر جمہوریت پسند ہے اور ترقی پسند اصولوں اور اصلاحی جذبے سے سرشار ہے۔ اس کردار کے ذریعہ کیبل ہنری جیمز کے موضوع سے کام لیتا ہے (بھولے بھالے امریکی کا کردار جس کے خیالات میں ایک پُرانے، فرسودہ اور بے ایمان سماجی نظام کی قربت سے وسعت اور انسانیت آتی ہے)

اپنے اختلافات کے باعث مبلّغ مزاج فرودن فیلڈ اور سوچ بچار کرنے والا آنورے گرانڈی سیمی ایک دوسرے سے بہت کچھ سیکھتے ہیں مگر اُن میں بعض چیزیں مشترک بھی ہیں ——— دونوں حقیقت کی تلاش میں ہیں۔ فرودن فیلڈ "تجربات کا اتنا ہی شیدائی ہے" جتنا یورپ سے ہجرت کر

کے لوئی زیانا میں آباد ہونے والوں کی نسل "ٹھوس حقائق سے بے بہرہ ہے
ناول کا اخلاقی عمل زیادہ تر دونوں دوستوں کی اسی کامیاب کوشش سے تعلق رکھتا
ہے کہ کس طرح اپنے اپنے انداز میں سماجی حقائق سے ربط پیدا کیا جائے اور
اپنے جذباتی طبائع سے آگاہ ہوا جائے۔ خود کیبل کو یہ احساس تھا کہ وہ فردون
فیلڈ کے کردار کو نمایاں نہیں کر سکا ہے۔ کیونکہ کسی مرنجاں مرنج انسان کو ہیرو بنا
کر پیش کرنا نہایت مشکل ہوتا ہے۔ شاید اُس کا یہ اندیشہ بے بنیاد تھا۔ البتہ یہ
درست ہے کہ دونوں میں سے آنورے گرانڈی سیمی کی شخصیت زیادہ
ٹھوس اور زیادہ معنی خیز ہے۔

خود کیبل کے آباؤ اجداد یورپ سے نہیں آئے تھے۔ یعنی وہ کری یول
نہیں تھے۔ وہ پیدا تو نیو آرلینز ہی میں ہوا تھا مگر اُس کی ماں نیو انگلینڈ کے ایک
پرانے گھرانے کی تھیں اور باپ ورجینیا کے علاقے کا باشندہ تھا۔ اُسے
کری یول معاشرے کا رہن سہن بہت اچھا لگتا تھا۔ چنانچہ اُس نے اُن کا ذکر
بڑی ہمدردی سے کیا ہے۔ جوانی میں وہ جنوبی ریاستوں کی گھڑ سوار فوج میں
شامل ہو کر لڑا بھی تھا۔ حالانکہ اُس کا قد ساڑھے پانچ فٹ تھا اور وزن ۱۱۰
پونڈ۔ اس کے باوجود سیاسی عقائد کے اعتبار سے وہ لبرل تھا اور اُن مظالم

اور بے انصافیوں کو سخت ناپسند کرتا تھا جن پر کری یول معاشرے کی بنیاد رکھی ہوئی تھی۔ دنیا سے واقف ہونے کے باعث وہ کری یول لوگوں کی بے بسی اور جہالت کو بڑی حقارت سے دیکھتا تھا۔ کیونکہ یہ لوگ اپنے غلاموں کی وساطت کے علاوہ حقیقت یا جذبے سے تخلیقی انداز میں کبھی قریب نہ آتے تھے۔ کری یول لوگوں کی نفاست پسندانہ اور مجنونانہ عزلت گزینی اور خلوت نشینی کو کیبل گرانڈی سیمی کی کوٹھی کا حال بیان کر کے واضح کرتا ہے۔ یہ عالیشان کوٹھی زمین سے پندرہ فٹ اونچے ستونوں پر تعمیر ہوئی ہے۔ یہاں جو خاندان رہتا ہے وہ ہر وقت اپنی قصیدہ خوانی کرتا رہتا ہے اور خاندان کے پرانے رسوم و رواج کو یاد کر کے خوش ہوتا ہے۔ حالانکہ دریا کے اُس پار "غلام ایک ایسے قطعہ اراضی پر اپنا خون پسینہ ایک کرتے رہتے ہیں جو سوگوار نظر آتا ہے۔ اونچے اونچے سرو کے درختوں نے زمین پر اندھیرا کر رکھا ہے اور وہ زیرِ آب ہے۔ کیڑوں مکوڑوں اور سانپ بچھوؤں کی سرزمین، سکوت، سایہ اور زوال کی سرزمین۔" اگر ایسا خاندان حقیقت سے ڈرتا ہے تو اس پر تعجب نہیں ہونا چاہیے اور حیرت کیوں ہو اگر آنورے فریاد کرے کہ میں توانائی ہوں، چاہے سیاست ہو یا فلسفہ، اخلاقیات ہو یا مذہب۔ میں

تو کسی چیز کی گہرائی میں بھی جانے کی جرأت نہیں کر سکتا کہ مبادا یہ کوشش میرے نام کو، میرے خاندان کو اور میری جائداد ہی کو غارت کر دے۔"

لیکن اس خوف کے باوجود آنورے اپنے اشتراکی پس منظر اور مائل بہ تفکر طبیعت کے باعث سیاسی حقیقتوں سے دوسرے سے کہیں زیادہ باخبر ہوتا ہے۔ کتاب کے ایک باب کا عنوان 'رات" ہے۔ اس میں کیبن نے بتایا ہے کہ نیو آرلینز کی شہری زندگی کو آزاد اور جمہوری اداروں سے آشنا کرنے میں کیا کیا دشواریاں پیش آتی ہیں۔ چنانچہ یہاں کا امریکی گورنر اور آنورے گرانڈی سیمی اس مسئلہ پر غور کرتے ہیں کہ کس طرح حکومت کو لوگوں کی خواہش سے زیادہ لبرل اور روشن خیال بنایا جائے۔ اور جب گورنر یہ مروجہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ کوئی معاشرتی گروہ اپنے آپ کو فقط ایک ذہنی تصور کی خاطر قربان نہیں کریگا تو آنورے جواب دیتا ہے "تم تو بالکل ایک اینگلو سیکسن کی مانند گفتگو کرتے ہو۔" اور وہ گورنر کو یقین دلاتا ہے کہ نیو آرلینز کا معاشرہ یہ قربانی پیش کر سکتا ہے۔ بحث آگے چلتی ہے تو سیاست کی تہ میں جذبات اور مفاد کا جو الجھاؤ ہے، اُس کی طرف ایک مذہبی گانے اور کالنڈا کے رقص سے اشارہ کیا جاتا ہے۔ یہ رسمیں غلاموں کے ایک صحن میں منائی جا رہی ہیں۔ یہ رسمیں حکمراں طبقے پر طنز ہیں۔

نکتہ یہ ہے کہ گرانڈی سیمی خاندان کا غرور تکمال کے ایک بھولے بھالے امریکی باشندے کے سامنے اپنا سر نیچا کر دے گا۔

کیبل کے ناول میں علامت کی بھی کمی نہیں ہے اور یہ علامت نگاری کافی اثر انگیز ہے۔ اس علامت کا تعلق روشنی اور تاریکی سے ہے۔ اشارہ فقط گورے اور کالے کے نسلی امتیازات ہی کی طرف نہیں ہے بلکہ خود حقیقت کی جانب بھی ہے۔ یہ علامت اُس خوف اور احساس جُرم کا شاخسانہ ہے، جو اکثر کرداروں کے لاشعور میں دبا رہتا ہے لیکن آنورے میں اُبھر آتا ہے۔ وہ فرودن فیلاڈ سے کہتا ہے کہ اُسے "حبشہ کے باشندے کے سائے کی لمبائی اور تاریکی پر بڑی حیرت ہوتی ہے۔" وہ کہتا ہے۔ "ہم بڑے بھیانک اندھیرے میں بیٹھے ہوئے ہیں۔"

اس کے باوجود اس ناول کو علامتی سمجھنا درست نہ ہوگا۔ یہ مفہوم و معنی کا ڈرامہ نہیں ہے۔ اس میں علم و آگہی کی کوئی علامت موجود نہیں ہے۔ گرانڈی سیمی ہمارے فہم سے معنی تلاش کرنے کا مطالبہ نہیں کرتی بلکہ زندگی کے ٹھوس حالات کو گرفت میں لینے کی توقع رکھتی ہے۔ یہ ایک حقیقت پسندانہ ناول ہے جس کا میلان خالص حقیقت پسندی سے ہٹ کر میلوڈرامہ کی جانب

اور پھر وہاں سے رُومانی کی طرف بڑھ جاتا ہے۔ علامتوں کا واسطہ تجربے
کی پیچیدگیوں سے ہوتا ہے لیکن وہ ابہام کی جانب نہیں بڑھتیں اور نہ کثرت
معنی کا شکار ہوتی ہیں ـــــ جیسا کہ علامتی فن میں ہوتا ہے ـــــ بلکہ نظریات
اور جدلیات کی جانب ترقی کرتی ہیں۔ کتاب کا ڈھانچہ میلوڈرامائی ہے۔
یعنی اس میں زندگی کا یہ تصور ملتا ہے کہ وہ ایک پُرخطر عمل ہے۔ بے حد
نمایاں اور شاید ناقابل مفاہمت انتہائیوں کے درمیان۔ یہ انتہائیاں
موضوع کی مناسبت سے نسلی، سماجی اور سیاسی ہیں۔ دوسرے ناولوں کی
مانند اس ناول میں بھی کرداروں کو متبادل قسمتوں کا تحفہ پیش کیا جاتا ہے۔ وہ
چاہیں تو اپنے تجربے کے تضادات سے کسی ہیبت ناک عمل، تشدد یا خودکشی
کے ذریعہ بلند ہو سکتے ہیں یا پھر قدرت کی عام شفقتوں اور انسانوں کی انسان
دوستیوں سے رشتہ محبت قائم کر کے چند لمحوں کے لئے ان تضادات سے
فرار اختیار کر سکتے ہیں۔

کہانی کی دونوں ہیروئن ـــــ نوجوان بیوہ آردرے ننکانو اور اُس
کی بیٹی کلو کھلاڑے ـــ دوگیراپیئوں خاندان سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس خاندان کا گراندی
سیبی خاندان سے بڑا پرانا جھگڑا ہے۔ آردرے کا شوہر ایگیمی کولافوزی لیٹر

ہے جو گرانڈی سیمی کا رشتہ دار ہے ڈوئیل لڑتا ہوا مارا جاتا ہے اور اُس کی ساری

جاندادبھی اسی ڈوئیل کی نظر ہو جاتی ہے۔ کیبل نے ان دونوں خواتین میں شاید

ضرورت سے زیادہ نفیس اور نازک نسائیت بھردی ہے۔ لیکن اُن کی طفلانہ

نزاکت کا جواز گری بولوں کی ماورائیت میں ملتا ہے لیکن اُن میں بڑی انسانیت

بھی پائی جاتی ہے اور وہ دونوں خاندانوں کے زخموں پر مرہم لگانے کی اہل

بھی ہیں۔ آنورے کی شادی آرورے سے ہو جاتی ہے۔ اس طرح دونوں

خاندانوں کے اختلافات مٹ جاتے ہیں۔ شمال اور جنوب کے اتحاد کی

علامت فرودن نیلاڈ اور کلو تھلڈے کی شادی ہے۔

نکانو خاندان کی اُن دونوں خواتین کے پس منظر میں نجومی پال میرے فلوسونے کی مفسدانہ شخصیت اور اُس کی سحر آمیز دنیا ہے جس میں وہ رہتی ہے۔ پال میرے دوغلی نسل کی ہے۔ اُس کے گالوں کی صاف اور پیلی کھال پر سرخی کی ایک ہلکی سی جھلک اُس کے بے رحم جذبات کی غمازی کرتی ہے۔ اُس کے وحشی حسن میں مقناطیس کی سی کشش ہے۔ اُسے دیکھ کر وہی اچنبھا ہوتا ہے جو کسی مرصع تلوار کے قبضے کو اچانک دیکھ کر۔ مگر مصنف ہمیں بار بار یہ یقین دلاتا ہے کہ وہ پاکیزہ ترین حوروں سے بھی زیادہ پاکدامن ہے۔ اب یہ ہمارا کام ہے کہ

پال میرے کی اس پاکدامنی کو اُس آتش انتقام سے ہم آہنگ کریں جو اس عورت کے دل میں ایگمری کولا فوزیلیئر کے خلاف بھڑک رہی ہے۔ وہ مردوں سے سخت نفرت کرتی ہے اور اُس کی نسائیت میں انسانیت کا شائبہ تک نہیں ملتا مگر اس کا سبب یہ ہے کہ اُس کی شدید جذباتی فطرت سماجی بے انصافیوں کے باعث بالکل مسخ ہو چکی ہے۔

اس کے برعکس آنورے گرانڈی یمی کے سوتیلے بھائی رجس کا نام بھی آنورے ہے) کی مفلوج قوت ارادی ہے۔ وہ بھی پال میرے کی مانند دوغلا ہے مگر اُس کے برعکس ہمیشہ خاموش رہتا ہے اور بالکل بے عمل انسان ہے۔ یہ کردار ہمارے ہیرو آنورے کو پورے ناول میں بھوت کی طرح ستاتا رہتا ہے۔ گویا وہ چاند کا تاریک اور نہ دیکھے جانا والا رُخ ہے جو روشنی کو ستاتا رہتا ہے لیکن اُس میں تشدد کی اتنی قوت پوشیدہ ہے کہ خودکشی کرنے سے پہلے وہ ایگمری کولا کو چھرا بھونک دیتا ہے کیونکہ ایگمری کولا فوزی لیئر نے اُس کے منہ پر اُس جُرم کی پاداش میں بید سے ضرب لگائی تھی کہ اُس نے ایگمری کولا کو سلام کرنے سے انکار کر دیا تھا۔

کیبل ہمیں ایگمری کولا فوزی لیئر کا پورا شجرۂ نسب بتاتا ہے۔ وہ

ایک ریڈ انڈین شہزادی کی نسل سے ہے۔ یہ شہزادی ہنس کی کھال کے کپڑے پہنتی تھی اور مرغابیوں کے پر سے اپنے سر کو آراستہ کرتی تھی۔ فوزی لیٹر کے پرکھوں میں سے کوئی نوجوان اُسے بید کے جنگلوں سے اغوا کر کے لے جاتا ہے۔ ایگری کولا کی رگوں میں اپنے باز صفت آبا و اجداد کا خون دوڑ رہا ہے مگر اب وہ بوڑھا ہو چکا ہے اور بیمار و شکستہ حال ہے۔ اُس کی داڑھی کے بال پریشان ہیں۔ اُس کے کپڑے میلے ہیں اور تقریباً تیس برس پرانے انداز کے ہیں۔ لیکن اُس میں جلالت اور خطابت کی شان اب بھی باقی ہے۔ لوئی زیانا والوں نے فرودن فیلڈ سے خفا ہو کر اُس کی دواؤں کی دکان برباد کر دی ہے کیونکہ اُن کی رائے میں فرودن فیلڈ شمال کا اجنبی امریکی ہے، جو خواہ مخواہ مداخلت کرتا رہتا ہے۔ پھر اُس پر نیگرو باشندوں کی حمایت کرنے کا الزام بھی ہے۔ مگر ایگری کولا فوزی لیٹر کو ان حرکتوں پر جلال آجاتا ہے اور وہ فرودن فیلڈ کی پشت پناہ بن جاتا ہے۔ "اب تم بوڑھے شاہین ایگری کولا فوزی لیٹر کے پروں کے سایہ میں ہو۔ تم میری اپنی اولاد ہو۔ پروفسر! اپنے بوڑھے باپ کی نصیحت پر غور کرو۔" اور وہ فرودن فیلڈ کو "بدقماش اور بے ہودہ لوگوں کے ٹھٹھوں اور انگشت نمائیوں سے بچا" لیتا ہے۔ وہ اُسے شجاعت کے

جوش میں "میرا دوست، میرا ساتھی، میرا بیٹا" کہہ کر پکارتا ہے۔ ہم کفارے کے اس لمحے کو اُس وقت یاد کرتے ہیں جب ایگری کولا فوری بیٹر چھرے کے زخم سے مرنے لگتا ہے، وہ اپنے آپ پر ان لفظوں میں اظہار عفو کرتا ہے۔ "میں ہر شخص کو معاف کرتا ہوں۔ آدمی کو بہر صورت مرنا ہے۔ میں لوئی زیانا کے دشمنوں کو بھی معاف کرتا ہوں۔"

یہ بڑی رقت اور سپردگی کا لمحہ ہے۔ شاید مدقوق ڈاکٹر چارلی کلبین کا حادثہ ہی اس کی ہمسری کر سکتا ہے۔ وہ رات کے وقت دریا کے بند پر چہل قدمی کرتے ہوئے شہر نیو آرلینز کا منظر دُور سے دیکھتا ہے اور اس شہر کی حسن آمیز بے ایمانیوں پر مسکراتا ہے اور ٹھنڈی سانس بھرتے ہوئے پکار اٹھتا ہے۔ "پراگندہ، پراگندہ۔" ڈاکٹر کلبین ناکام محبتوں کے جال میں پھنسا ہوا ہے اور اسی سے کیبل کی تصنیف میں ایک غنائی حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ کلو تھلڈے سے محبت کرتا ہے۔ جس طرح پال میرے سفید فام آنورے سے محبت کرتی ہے اور وہ غلام آنورے، پال میرے سے محبت کرتا ہے۔

گرانڈی سیمی کے محاسن کی نشان دہی سے شاید قاری کو یہ خیال گزرے کہ اس ناول کا پلاٹ بہت گتھا ہوا ہے اور اس میں بڑی شدت اور سُرعت

ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اپنی تمام سیاسی فراست، مزاحیہ چبھن، سماجی جذبے اور نظریاتی شاعری کے باوجود کیبل کی یہ تصنیف بڑی ڈھیلی ڈھالی ہے۔ اس میں بھٹھول پن، جذباتیت اور ریئسانہ بے ربطگی کی فراوانی ہے۔

زمانے نے کیبل کے ساتھ ایک مذاق یہ کیا ہے کہ اب بول چال کی زبان کا رواج کم ہو گیا ہے۔ کیبل کے عہد میں بول چال کی زبان لکھنے کا رواج عام تھا۔ چنانچہ آج کل کے ناول نویسوں کے مقابلے میں وہ بول چال کی زبان کثرت سے استعمال کرتا ہے۔ اُس کا لسانی ذخیرہ وافر ہے اور وہ زبان کے لئے اچھے کان رکھتا ہے۔ چنانچہ وہ دوغلی نسلوں کی انگریزی، فرانسیسی اور نیگرو انگریزی اور فرانسیسی سب پر قدرت رکھتا ہے۔ البتہ ممکن ہے کہ نئی نسل جو فاکنر اور جوائس کی زبان پسند کرنے لگی ہے، کیبل کی زبان سے بھی لطف اندوز ہونے لگے۔

گرانڈی سیمی گریٹ گیٹس بی سے زیادہ پنچ میل مٹھائی ہے۔ اس میں بڑا تنوع ہے لیکن یہ گیٹس بی سے زیادہ اُکھڑی اُکھڑی اور ڈھیلی ڈھالی ہے۔ اس میں ناول کے معیاری پیٹرن سے بھی زیادہ ہیں۔ اس میں کرداروں کی کثرت ہے اور ممتاز کردار اپنی زندگی اور ماحول سے پوری طرح میل

کھاتے ہیں۔ اُن کے خیالات اور جذبات میں حالات کے تقاضوں سے تبدیلیاں ہوتی ہیں تو ہم انہیں بڑے غور سے دیکھتے ہیں۔ گیٹس بی کی مانند اس ناول میں کوئی واحد کردار ہیرو بن کر نہیں اُبھرتا۔ البتہ ایک حقیقت پسندانہ سماجی ناول شاعرانہ میلوڈرامے کا روپ بھی اختیار کرتا ہے۔ گرانڈی سیمی کی دلکشی کا راز بھی گیٹس بی کی مانند یہی ہے کہ اس میں آداب وتمیز اور رومان کا بڑا کامیاب امتزاج پایا جاتا ہے۔

تعطیل کے دن

ہوویلز کا یہ ناول ۱۹۲۰ء میں شائع ہوا تھا۔ یہ ہوویلز کے آخری ناولوں میں سے ہے اور شاید اُس کا شاہکار ہے۔ اس ناول کا زمانہ اُنیسویں صدی کی ساتویں دہائی کا وسط (۱۸۷۶ء) ہے۔

ہوویلز کا عام نقص یہ ہے کہ اُس نے اپنی تخلیقات پر کافی محنت اور ریاض کبھی نہیں کیا۔ اُس کا دماغ کاہل بھی ہے اور مصنوعی طور پر محتاط بھی چنانچہ وہ اپنے ناولوں میں عین موقع پر انکار کرتا نظر آتا ہے۔ اُس کی ذہانت بڑی چالاک اور عیار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ غالباً دوسرے تمام ناول نویسوں سے زیادہ امریکی زندگی سے واقف ہے لیکن اُس میں تخیل بہت

کم ہے۔ اُس میں حکایت سازی کی صلاحیت برائے نام ہے۔ وہ سنسنی خیز
واقعات کو چابکدستی سے بیان کرنے کا اہل نہیں ہے اور نہ وہ ایسی فضا قائم
کر پاتا ہے جو ناول کی ابتدا سے انتہا تک برقرار رہ سکے۔ اُس کی ذہانت اگر
واقعات کا شعور حاصل بھی کر لیتی تھی تو اُس کا تخیّل اُن کو گرفت میں نہ لا سکتا تھا اور نہ
وہ ان واقعات کو ناول میں کوئی منضبط اور باقاعدہ شکل دے سکتا تھا۔ اُس
کی کہانیوں کے اندر بڑی بڑی خلائیں ہیں جن کو بھرا نہیں گیا ہے۔ اُس کی
تحریروں میں مربوط عمل کا بھی فقدان ہے اور اُن میں کوئی ایک آواز بھی ایسی
نہیں جسے ہم ہوویلز کی آواز کہہ سکیں۔ اُس نے قریب قریب تیس ناول
لکھے ہیں۔ یہ ناول نقادوں اور مورخوں کے لئے تو مفید دستاویزیں ہو سکتی ہیں لیکن
اُن کو افسانوی تخلیق کی فتوحات ہرگز نہیں کہا جا سکتا۔

ان حالات میں "تعطیل کے دن" (THE VACATIONS OF THE KELWYN)
کو پڑھ کر خوشی ہوتی ہے۔ اس ناول کا مصنف اب بوڑھا ہو چکا ہے اور اپنی
ذہنی کاہلی سے بڑی خوش گوار خدمت لیتا ہے۔ "تعطیل کے دن" کی فضا یادوں
کی فضا ہے۔ اس میں پرسکون دانائی اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کا تاثر
ملتا ہے۔

ناول کی کہانی کا تعلق ایلمر کیلون سے ہے جو ہارورڈ یونیورسٹی میں تاریخی عمرانیات کے پروفیسر ہیں ـــــــــ میاں بیوی کی عمر چالیس سال سے اُوپر ہے۔ اُن کے دو لڑکے بھی ہیں۔ پروفیسر لبرل خیالات رکھتے ہیں۔ معزز شہری ہیں اور درمیانے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اخلاقی طور پر وہ بڑے مخلص لوگ ہیں لیکن اپنے تجربے کے حلقے سے باہر کی دنیا کا سامنا کرتے ہچکچاتے ہیں۔ اُن کو اپنے رتبے اور عزت کا بہت خیال رہتا ہے۔ وہ بڑے کفایت شعار ہیں اور اپنی تنخواہ کے علاوہ اُن کے پاس بہت کم روپیہ ہے۔ موسم گرما کی تعطیلوں میں وہ عام طور سے کسی کاشتکار کے گھر میں یا پھر ہوٹل میں قیام کرتے ہیں۔ کیونکہ کھانا اپنے ہاتھ سے پکانا اُن کی شان کے خلاف ہے۔ چنانچہ زندگی کے وہ دن انہیں کبھی نہیں بھولتے جب اُن کو اپنے ہاتھ سے کھانا پکانا پڑا تھا۔ مسز کیلون اپنے شوہر کی مانند دانشور اور عالم نہیں ہیں لیکن اُن میں حفظ مراتب کا احساس پروفیسر سے زیادہ ہے۔ اور اُن کے اخلاقی خیالات بھی زیادہ واضح ہیں۔

کہانی شروع ہوتی ہے تو یہ لوگ ہمیں ریاست ہیمپشائر کے ایک مکان میں چھٹیوں کے دن بسر کرتے ملتے ہیں۔ اس مکان کا مالک شیگر نامی ایک

شخص ہے جو قریب ہی رہتا ہے۔ یہ لوگ ایک کاشتکار کاٹ اور اُس کی بیوی کو مکان کا ایک حصہ اس شرط پر کرائے پر دیتے ہیں کہ کاٹ کی بیوی کھانا پکائے گی اور گھر کی دیکھ بھال کرے گی۔ نیز کاٹ اُن کے گھوڑے کی زین کس دیا کرے گا۔ کہانی میں اخلاقی اُلجھنیں اُس وقت شروع ہوتی ہیں، جب پروفیسر اور اُن کی بیوی کو یہ معلوم ہوجاتا ہے کہ کاٹ اور اُس کی بیوی بالکل گھامڑ اور احمق اور بڑے پھوہڑ اور نااہل لوگ ہیں۔ کاٹ بدزبان، شکی اور بے رحم قسم کا انسان ہے اور اُس کی بیوی نہ کوئی منصوبہ بنا پاتی اور نہ گھر کی دیکھ بھال کرنے کے طریقوں میں کوئی اصلاح کرنے کی اہل ہے پہلے ہی دن دودھ میں دھوئیں کے ذرات تیرتے نظر آتے ہیں۔ مکھن میں کھٹاس اور بو ہے۔ روٹی اتنی خراب ہے کہ کھائی نہیں جاسکتی اور چائے کا مزا کولتار کا سا ہے۔

پروفیسر اور اُن کی بیوی، کاٹ اور اُس کی بیوی کو سدھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ دونوں کو سمجھاتے ہیں، اُن کے ساتھ ہمدردی کرتے ہیں۔ انہیں ڈراتے دھمکاتے ہیں۔ حالانکہ گیلون حساس لوگ ہیں اور اپنی اس حرکت پر وہ نادم بھی ہوتے ہیں۔ صورت حال کے باعث جو اخلاقی اُلجھنیں پیدا ہوتی ہیں

اُن سے اُنہیں بڑا صدمہ پہنچتا ہے۔ کیا کائٹ اور اُس کی بیوی جان بوجھ کر بدعنوانیاں کرتے ہیں یا وہ اپنی جہالت کی وجہ سے معذور ہیں؟ دونوں کے ساتھ مجرموں کا سا برتاؤ ہونا چاہیے یا وہ اپنے ماحول کے پروردہ ہیں۔ اس لئے قابلِ ہمدردی اور معافی ہیں؟ اور اگر اُن کے ساتھ دونوں قسم کا برتاؤ ہونا چاہیے تو پھر وہ زیادہ مجرم ہیں یا زیادہ مظلوم؟ پھر کیا اُن کو نکال دینا چاہیے یا اُن کی اصلاح کرنی چاہیے؟ اسی کے ساتھ وہاں کے معاشرے کے درمیان رہ کر پروفیسر اور اُن کی بیوی اپنے آپ کو بہت پست اور حقیر سمجھنے لگتے ہیں کیونکہ اُنہیں بڑے گھٹیا لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ شیکر گھرانے کی ڈرپوک اور کم ظرف خواتین ہیں۔ منقامی کا شتکار ہے۔ جو موت کے بارے میں گندے مذاق کیا کرتا ہے۔ شرابی ایلیسن ہے جو بدمست ہو کر سڑک کے کنارے پڑ جاتا ہے اور اُس کی دکھیاری بیوی اور بچے ہیں۔

ناول میں دو اور اہم کردار بھی ہیں۔ پادتھنوپ بروک (۲۷ سال) جو کیپون کی ماموں زاد بہن ہے اور ایلیہو ایمرنس جو سکول ماسٹر ہے، کھیت میں کام کرتا ہے، ڈرامے لکھتا ہے اور ہر فن مولا ہے۔ پادتھنوپ یتیم ہے اور اُس کے منہ بولے والدین اٹلی تصویریں بنانے گئے ہوئے ہیں۔ اُس کی تعلیم یورپ میں ہوئی ہے۔

اور وہ بے حد رُومان پسند اور خیال پرست لڑکی ہے۔ اُس نے ایک ایسی تہذیب میں پرورش پائی ہے جہاں عورت کا درجہ بہت بلند سمجھا جاتا تھا۔ مگر ہوویلز کی رائے میں اس لڑکی کے آئیڈیل بہت مبہم اور سخت ہیں اور اُس کے ارادوں میں بڑا تناؤ پایا جاتا ہے۔ لہذا اُسے تھوڑا انسان بننا چاہیے۔ اس تناؤ کو کم کرکے تھوڑی تفریح بھی کرنی چاہیے۔ یہ کام ایمرنس کی محبت انجام دیتی ہے۔ ایمرنس خود ہوویلز کی مانند کیلون خاندان اور کاٹٹ خاندان کے بین بین ہے۔ اُس کے والدین معمولی لوگ تھے مگر اُس نے تہذیب اور آداب سیکھ لیے ہیں۔ ابتدا میں پار تھوپ کو اُس کی پراگندہ اور بے مقصد زندگی ایک آنکھ نہیں بھاتی اور ایمرنس کا یہ کہنا کہ میں تو زندگی میں "تجربے" کر رہا ہوں اُسے بہت بُرا لگتا ہے کیونکہ اُس کے خیال کے مطابق انسان کا ایک واحد آئیڈیل ہونا چاہیے اور اُسے اس آئیڈیل پر سختی سے چلنا چاہیے۔ ایمرنس کی شخصیت کے تنوع اور اُس کے گوناگوں ذوق پر وہ کبھی حیران ہوتی ہے، کبھی خفا ہوتی ہے اور کبھی یہی ادائیں اُسے اپنی طرف کھینچ لیتی ہیں۔ وہ اس سے پوچھتی ہے کہ "کیا ایمرسن یہ نہیں کہتا کہ اپنی جوانی کے خوابوں کی تقلید کرو"۔ اور ایمرنس چڑھ کر جواب دیتا ہے۔ "ہاں! مگر کس خواب کی؟"

آخر کار پارتھنوپ آہستہ آہستہ ایمرنس کو اپنا منگیتر تسلیم کرنے پر آمادہ ہو جاتی ہے مگر یہ عمل خاصا طویل ہے۔ پندار کو نیچے اترنا پڑتا ہے، تعصبات کا پردہ چاک کرنا ہوتا ہے اور لاعلمیوں کی تاریکی پر روشنی ڈالنی ہوتی ہے۔ اسی دوران میں کیلون خاندان بھی اپنی اخلاقی درشتگی میں نرمی پیدا کرتا ہے۔ کاٹٹ کو گھر سے نکالنے کی بجائے وہ خود اس گھر کو خالی کر کے قریب ہی ایک اور مکان میں منتقل ہو جاتے ہیں۔ اس گھر میں انہیں اپنے اخلاقی نظریات کی درشتگی سے نجات مل جاتی ہے اور یہ امید بندھتی ہے کہ موسم گرما کی تعطیل کے باقی ماندہ ایام وہ آرام اور خوشی سے گزار سکیں گے۔

پورا ناول اخلاقی تجریدات اور خود پسندانہ اعتراضات کے دائرے سے نکل کر پرسکون زندگی کی پُرمسرت مرغزاری فضا میں حرکت کرنے لگتا ہے۔ تناؤ ختم ہو جاتا ہے اور کتاب کا لہجہ تفریحی ہو جاتا ہے گویا سارے کردار کوئی تیوہار منا رہے ہیں۔ ریچھ کا ناچ ہوتا ہے اور پارتھنوپ اُسے کافی پلاتی ہے۔ قسمت کا حال بتانے والے بن جارے آتے جاتے رہتے ہیں اور اسی قسم کے دوسرے عجوبہ اور بھٹکے ہوئے مسافر بھی۔

ناول کے اُنیسویں باب میں ہوویلز اپنے زیادہ اہم مسائل کو قریب

قریب تمثیلی پیرائے میں پیش کرتا ہے۔ گزرتے ہوئے خوش گوار لمحے پار تھنوپ اور ایمرنس کے لیے خوشیوں اور مسرتوں کا پیام لاتے ہیں۔ کیوں کہ وہ اپنے جذبات کا اعلان کیے بغیر اپنی اپنی جگہ محسوس کرتے ہیں کہ وہ ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں۔ اُن کی اس زندگی میں آنے جانے والوں کے مشاغل سے تنوع پیدا ہوتا ہے۔ پہلے جنیوا سے چند اطالوی آتے ہیں جو ہاتھ سے کوئی باجہ بجاتے ہیں اور پار تھنوپ اُن کے پُرانی دنیا کے حُسن اور وقار سے بہت متاثر ہوتی ہے اور محسوس کرتی ہے کہ "یہ حسن گنوار امریکیوں کے بھونڈے پن اور بدتمیزیوں سے کتنا مختلف ہے۔" اطالویوں کے جانے کے بعد کپڑوں کا ایک آئرش سوداگر آتا ہے جو آتے وقت بڑے کھرّے پن سے پیش آتا ہے مگر جاتا ہے بہت خوش خوش۔ اُس کے بعد "ملاح قسم کا ایک فرانسیسی" آتا ہے جس کی تصویر پار تھنوپ بناتی ہے اور جو بڑی لجاجت سے دس سینٹ کا ایک نوٹ قبول کر لیتا ہے۔ اور تب ایک دن ایک لحیم شحیم نیگرو "زمین سے آسمانی بادل کی طرح اٹھتا ہے۔" اُس کا چہرہ زندوں کا سا ہے اور وہ برہم ہے۔ وہ اپنے "لمبے چوڑے ننگے پاؤں" سمیت نمودار ہوتا ہے۔ اپنی خون آلود آنکھوں سے پار تھنوپ اور ایمرنس کو گھورتا

ہے اور پھر جنگل کے سائے میں گم ہو جاتا ہے۔

یہ وہ زمانہ ہے کہ ملک کے حالات اچھے نہیں ہیں۔ آوارہ لوگوں کا اس طرح مارے مارے پھرنا ممکن ہے بڑا رومانٹک نظر آتا ہو لیکن وہ سڑک ناپ رہے ہیں ـــــــ کیونکہ ملک میں کساد بازاری اور معاشی بحران ہے اور ہوویلز کی رائے میں ایک ایسے معاشرے میں جو موسم کی مانند غیر یقینی اور غیر منظم ہے معاشی بحران کا آنا قدرتی بات ہے۔ اس موسم گرما میں بیروزگار لوگوں کے غول کے غول دیہات میں ایک جگہ سے دوسری جگہ آوارہ پھرتے رہتے تھے۔ پارشوپ اور ایمرنس سوچتے ہیں کہ نیو انگلینڈ کی پرانی دیہاتی زندگی زوال پذیر ہے۔ شیکر گھرانے میں فقط چند بوڑھے باقی رہ گئے ہیں۔ مقامی آبادی گھٹ گئی ہے۔ لوگ دوسری جگہ منتقل ہو گئے ہیں۔ اور جنگلوں اور کھیتوں کے درمیان ایسے مکان جا بجا ملتے ہیں، جو بالکل خالی پڑے ہیں اور آہستہ آہستہ کھنڈر بنتے جا رہے ہیں۔ پرانے امریکی باشندے زندگی سے ناتا توڑ چکے ہیں۔ اُن کی جذباتی زندگی سخت ہو گئی ہے، سکڑ گئی ہے، خشک ہو گئی ہے۔ کاشتکاروں کی پرانی ضمیر پرستی کی جگہ کم ظرفی، تنگ خیالی اور قنوطیت نے لے لی ہے۔ نیو انگلینڈ کے پرانے

باشندوں کی جفاکشی اور موقع شناسی کی جگہ اب کائٹ جیسے لوگوں کی نااہلی اور حماقت رہ گئی ہے۔ پس ثابت ہوا کہ یورپین مہاجروں اور نیم شیم نیگرو ہیں نیو انگلینڈ کے اینگلو سیکسن باشندوں سے زیادہ جان ہے، زیادہ طاقت ہے۔

"تعطیل کے دن "حقائق کی اہمیت اور سلسلہ حیات کے پیچ و خم کا شدید احساس دلاتی ہے۔ زندگی کے یہ پیچ وخم حقیقت سے آئیڈیل میں اور ہیجان سے اصول میں بدل جاتے ہیں۔ یہ "احساس نشے" انگریزی ناولوں میں بہت عام ہے لیکن امریکی ناولوں میں بالکل نہیں ملتا۔ امریکی ناولوں میں تو اس کے برعکس حقیقت اور آئیڈیل کو ایک دوسرے کے خلاف صف آرا کیا جاتا ہے۔ ہوویلز کا انسانی پیچیدگی کا احساس بھی امریکی ناولوں میں عام نہیں ہے۔ مثلاً شاید ہی کوئی امریکی کردار کیلون کے ان خیالات سے متفق ہو۔

"کسی انسانی رشتے سے خواہ وہ کتنا ہی عارضی کیوں نہ ہو، گریز کرنا، پیچھے ہٹ جانا کتنا مشکل ہے۔ جدائی کے وقت زور کا جھٹکا لگتا ہے۔ جسم کے ریشے ریشے چٹخنے لگتے ہیں

اور دل میں ہوک سی اٹھتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہر رشتۂ
زلیست کے آخر میں ایک اندھی آرزو، وہ خواہ کتنی ہی نامعقول
اور غیر منطقی کیوں نہ ہو، اس رشتے کی تجدید کے لئے اٹھتی ہے
اور اگر یہ رشتہ اچانک یا تکمیل سے پیشتر ختم ہو جائے تو پھر
یہ آرزو اور شدید ہو جاتی ہے۔"

ہوویلز یہاں "انسانی رشتے" کی معمولات سے بحث کر رہا ہے۔ اس
کی ڈرامائی نگارش بہ کثرت انگریزی ناولوں کا موضوع ہے۔ اس کے برعکس
امریکہ کے اکثر بہترین ناولوں کا طرز استدلال یہ ہے کہ "انسانی رشتے سے
فرار آسان اور مناسب چیز ہے۔ اور اگر ایسا نہ ہو تو یہ رشتہ جان لیوا بن جاتا
ہے۔ ہمیں ہوویلز بے چارے پر اس خیال سے ترس آتا ہے کہ انسانی
رشتے سے فرار کی دشواریوں پر اس کے تاثرات اسی سال شائع ہوئے
جس سال اس کا انتقال ہوا۔

"تعطیل کے دن" اپنی علامتی مفاہمتوں اور ہم آہنگیوں کے باعث
شیکسپیئر کے آخری ڈراموں سے مشابہ ہے۔ مگر اسی وجہ سے وہ امریکی رومان
سے میل نہیں کھاتی۔ جیسا کہ میں نے اس کتاب میں بار بار عرض کیا ہے امریکی

رُومان اُن مفاہمتوں اور ہم آہنگیوں کا سہارا نہیں لیتا جو مرغزاری اور دیہاتی
زندگی کی وجہ سے انسانی معاشرے میں پیدا ہوتی ہیں اور نہ اُس رُوحانی توانائی
پر بھروسہ کرتا ہے جو مستقبل میں نصیب ہوتی ہے۔ کوُپر، میل ویل، مارک ٹوئن
اور فاکنر میں دیہاتی زندگی سے محبت نوحہ خوانی کا رنگ لیے ہوئے ہے
اُن کا دیہاتی تجربہ بڑا گریز پا اور عارضی ہے اور ماضی میں گم ہوتا رہتا ہے
اور اگر کبھی عارضی طور پر اس کی تجدید ہوتی ہے ——— نیٹی بمپو کو جنگل میں، ہک
فن کو کشتی میں اور دریائے مسی سی پی کے ساحل پر شکار کے دوران میں ———
تو بھی دیہاتی تجربہ معاشرے سے فرار اور اپنے وجود کی پیچیدگیوں سے گریز
کی شکل میں ہوتا ہے۔ اس سے معاشرے میں یا اپنی شخصیت میں وحدت
نہیں پیدا ہوتی اور نہ زخم مندمل ہوتے ہیں۔

ہم نے ان تینوں ناولوں کے رومانی عناصر پر روشنی ڈالی ہے۔
"گیٹس بی" کا نیم تاریخی، نیم افسانوی المیہ اور طربیہ بھنڈ "گرانڈی سیمی" کی شدید
میلوڈرامائیت اور "تعطیل کے دن" کی دیہاتی تمثیل ——— مگر اس کے
باوجود ان تینوں ناولوں کا بنیادی موضوع معاشرے میں انسانی زندگی کی حقیقتیں
ہیں۔ یہ سب عمل کے اس سلسلہ سے تعلق رکھتے ہیں جس کے باعث مسخ شدہ

یا مبالغہ آمیز مطمح نظر کے کارن انسان کو معاشرے کے اندر رہ کر شکست کا منہ دیکھنا پڑتا ہے یا پھر وہ اپنے مطمح نظر میں اصلاح و ترمیم کر لیتا ہے۔ امریکی ادب میں مسخ شدہ مطمح نظر ایک جرم ہے۔ جس کی سزا ملتی ہے چنانچہ ہاتھورن اور میل ویل کے وقت سے یہی نقطۂ نظر کارفرما ہے البتہ اس چیز کو معاشرتی طربیہ کے انداز میں بہت کم پیش کیا گیا ہے۔

نورس اور نیچرل ازم

ناول کی بحث میں نیچرل ازم ایک ضروری لفظ ہے۔ مگر چونکہ یہ لفظ
مختلف معنی میں استعمال کیا جاتا ہے، اس لئے اس کی تعریف بے محل نہ ہوگی
مثلاً "بعض اوقات ناول کی "قدرتی تفصیل" کا تذکرہ کیا جاتا ہے اور اس سے
مراد فقط نیچر یا غیر ذی روح پس منظر میں اشیا کا اوسط ہوتا ہے جس کو کتاب
کے خیالات، تشبیہات، علامات اور شاید جذبات سے ممتاز کرنا مقصود ہوتا
ہے۔ اسی سے ملتا جلتا اس اصطلاح کا مابعد الطبعیاتی استعمال ہے وہاں
نیچرل ازم فوق فطرت کی ضد سمجھی جاتی ہے مگر چونکہ اس مفہوم کے اعتبار سے
ہنری جیمز اور ہوویلز بھی ویسے ہی نیچری ہو جاتے ہیں جیسے کہ ایمیل زولا، فرینک
نورس اور جیک لنڈن ہیں۔ اس لئے مناسب یہی ہے کہ اس اصطلاح کو

فقط اُن امریکی مصنفوں تک محدود رکھا جائے جو زولا کی عام روایت کی تقلید کرتے ہیں۔ مثلاً فرینک نورس، جیک لنڈن، تھیوڈور ڈرائیزر اور فیرل۔

میری رائے میں ہر ناول حقیقت پسندانہ ہوتا ہے۔ اس لئے مختلف ناول نویسوں اور ناولوں میں تفریق کرتے وقت "حقیقت پسندی" کی اصطلاح سے کوئی فائدہ نہیں ہوگا۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ڈرائیزر حقیقت پسند ہے اور جیمز حقیقت پسند نہیں ہے۔ حقیقت پسند دونوں ہی ہیں۔ البتہ اُن کی حقیقت پسندی کی نوعیتیں جُدا جُدا ہیں۔ نیچرل ازم حقیقت پسندی کی ایک مخصوص صنف ہے۔ حقیقت پسندی کو حالانکہ اکثر تلخ اور ناخوش گوار حقیقتوں سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ لیکن قانون قدرت کے نظریئے کی تقلید کے باعث حقیقت پسندی بھی نیچرل ازم ہی کی ایک صنف بن جاتی ہے۔ جمالیاتی اصطلاح میں یہ نظریہ استعارۂ تقدیر اور کائنات میں انسان کی حیثیت کے مرادف ہے۔ لہٰذا نیچرل ازم شروع تو حقیقت پسندی ہی کے حدود میں ہوتی ہے مگر اُس کا خاتمہ ایک قسم کی شاعری پر ہوتا ہے۔

زولا اور اُس کے ہم عصروں کی کوشش یہ تھی کہ ایک نئے قسم کا

سائنسی افسانہ لکھا جائے۔ چنانچہ امریکہ کی نیچری تحریک (جس میں نورس بھی شامل ہے) اسی مقام سے اپنا سفر شروع کرتی ہے۔ فرانسیسی دبستان کا مطمح نظر ایک آزاد "تجرباتی" طریقۂ کار کی مشق کرنا تھا ——— اپنے کرداروں کو ایک مخصوص ماحول میں رکھنا جس طرح سائنس دان اپنے نمونوں کو تجربہ گاہ میں رکھتا ہے اور پھر بلا کسی اندیشے یا رعایت کے اُن کی رپورٹ مرتب کرنا اور یہ بتانا کہ وہ کس طرح قوانین قدرت کے مطابق عمل کرتے ہیں۔ لیکن زولا کے ناول اپنی چونکا دینے والی پرواز تخیل کے باوجود برائے نام "سائنٹیفک" ہیں۔ فرانس کے نیچری فقط اپنے ناول کا وقار بڑھانے کی خاطر سائنس کی آڑ لیتے ہیں۔ انہیں سائنسی طریقۂ کار سے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ مگر فرانس کے نیچری ناول کا رشتہ سائنس سے اس معنی میں حقیقی اور مخلصانہ تھا کہ نیچری ناول اپنی محتاط تحقیق و تفتیش، اپنی سفاکانہ اور "تجرباتی" صدق گوئی، طرز عمل کے اصولوں، ماحول اور ورثے کے اثر اور عناصر کے تنوعات کا خیال رکھنے کے باعث بسا اوقات کامیاب ہوا لیکن امریکی نیچری ناول اس لحاظ سے اتنا کامیاب نہیں ہوا۔ انیسویں صدی کی سائنس کی مانند نیچری ناول نے بھی یہی قنوطی انداز اختیار کیا کہ فرد میں اپنی تقدیر کا فیصلہ کرنے

کی صلاحیت بہت کم ہے۔

نورس نے اپنے پہلے ناول میک ٹیگ میں اکثر رجحانات کو زولا سے جوں کا توں قبول کر لیا۔ ڈرائیزر سائنس کا طالب علم تھا۔ چنانچہ اُس کی کتابوں میں ہم "کیمیائیت" کا ذکر جا بجا پڑھتے ہیں۔ اور کہا جاتا ہے کہ یہی چیز اُس کے کرداروں کو اُن کی تقدیر کی جانب لے جاتی ہے۔ مگر ہم نورس سے سائنس کے بارے میں بہت کم سنتے ہیں۔ گو فرانسیسی نیچرل ازم نے رومانیت کے خلاف بغاوت کا اعلان کر رکھا تھا لیکن نورس اپنی نیچرل ازم کو رومان ہی کے ایک نئے پیکر میں پیش کرتا ہے۔

"ناول نویس کی ذمہ داریاں" میں وہ ہمیں بتاتا ہے کہ اُس کے اپنے ناولوں کا مقصد "حقیقت پسندی" کی مخالفت کرنا ہے۔ شاید اُس کی مراد ہوویلز اور جیمز کی حقیقت پسندی سے تھی۔ اس حقیقت پسندی کو وہ بہت "باریک اور دقیق" کہتا ہے۔ اور وہ اُس پر طنز کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ "یہ ایک ٹوٹی ہوئی چائے کی پیالی کا ڈرامہ ہے۔ ایک چوراہے سے دوسرے چوراہے تک چہل قدمی کرنے کا المیہ ہے، سہ پہر کے وقت کسی ملاقاتی کی آمد کا ہنگامہ ہے۔" مگر جس رومان کی مدد سے

نورس "حقیقت پسندی کے گھٹیا پن" کی مخالفت کا عزم کرتا ہے وہ بہت واضح نہیں ہے اور نہ اُس کی صاف لفظوں میں کہیں تعریف کی گئی ہے البتہ وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ حقیقت پسندی کے برعکس جو زندگی کو روزمرّہ کے معمولات کے دائرہ میں محصور کر دیتی ہے۔" رومان افسانے کی ایک ایسی صنف ہے جو زندگی کے روزمرّہ کے معمولات میں تغیرات کا لحاظ بھی رکھتی ہے۔" اور یہ کہ حقیقت پسندی کے برعکس رومان مخفی جذبات کی گہرائیوں تک پہنچ جاتا ہے اور اُن کو منکشف کرتا ہے۔ نورس کے بقول رومان "لوگوں" کے تخیل سے قریب ہوتا ہے اور نہ تو "فن کارِ محض"، "اناڑی" یا "جمال پسند" کے اندر سے پھوٹتا ہے اور نہ اُن کو پسند آتا ہے۔ اس اہم خیال کے معنی میں آگے چل کر بیان کروں گا۔

ان باتوں سے تاریخی ذہن رکھنے والے قاری کا خیال قدرتی طور پر اُس عام مشابہت کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو نورس کے رومان کی وکالت میں اور اُس سے پیشتر کی براؤن، کوپر، ہمس، لانگ فیلو اور میل وبل کے رومان کی وکالت میں پائی جاتی ہے۔ اس مشابہت کی اہمیت عام طور سے نظر انداز کر دی جاتی ہے۔ اور نورس نے اپنے ناولوں کو جو رومان سے تعبیر کیا

ہے تو اس کو یہ کہہ کر ٹال دیا جاتا ہے کہ نورس نکی تھا اور ہوائی باتیں کرتا تھا لیکن واقعہ یہ ہے کہ امریکہ میں افسانوی نیچرل ازم کا خالق جس وقت اپنی تصنیفات کو رُومان سے تعبیر کرتا ہے تو وہ ایک سنجیدہ حقیقت بیان کرتا ہے۔ جس طرح وہ اپنے ذاتی قول و فعل میں بے حد مخلص انسان تھا۔ اسی طرح اُس کا یہ دعویٰ بھی انتہائی خلوص پر مبنی تھا۔ اُس نے اپنی مختصر سی زندگی میں (وہ ۱۹۰۰ء میں تیس سال کی عمر میں انتقال کر گیا) ایسے ناول لکھے جو حقیقت پسندی سے دُور ہیں مگر اُس کے تخیّل کی یہ تخلیقات بیک وقت رومان بھی ہیں اور نیچری ناول بھی۔

میک ٹیگ

نورس نے اپنے پہلے ناول کا بیشتر حصّہ ۱۸۹۲ء میں مکمل کر لیا تھا، مگر یہ ناول ختم ۱۸۹۹ء میں ہوا اور اسی سال شائع بھی ہوا۔ اس لحاظ سے نورس کا یہ ناول امریکی نیچرل ازم کی ایک اہم دستاویز (سٹیفن کرین کی "میگی") سے بیشتر کی تصنیف ہے۔ حالانکہ میگی میک ٹیگ سے پہلے شائع ہوئی تھی البتہ اس کو شہرت نہیں ملی۔ نورس کے ناول کا ہیرو میک ٹیگ، سین فرانسسکو کا ایک اَن پڑھ دندان ساز ہے۔ وہ ایک بھولا بھالا سا حیوان صفت انسان ہے۔

جو شہری زندگی کی سیہ کاریوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ کہانی بیان کرتے وقت نورس وراثت، ماحول اور انحطاط کے موضوع سے سرِمو نہیں ہٹتا۔ مارکس شولر جو میک ٹیگ کا فرضی دوست ہے حکام کو خبر دیتا ہے کہ امراض دندان کے اس ماہر کے پاس لائسنس نہیں ہے۔ یہ واقعہ ماحول اور وراثت کے جان لیوا عناصر کو حرکت میں لاتا ہے اور ہیرو کو تباہی کے راستے پر لے جاتا ہے۔

میک ٹیگ نورس کی سب سے اچھی تصنیف ہے۔ اس میں نوجوان فن کار کے جینیس کے آثار جا بجا ملتے ہیں۔ اس کتاب کو ہم بھونڈا اگر صحیح معنی میں ایک فن پارہ کہہ سکتے ہیں۔ اکثر امریکی ناولوں کی طرح "ہشت نیش صدفہ" (THE OCTOPUS) بھی تمام و کمال "تصویر" ہے لیکن میک ٹیگ میں ہمیں کئی مناظر ایسے ملتے ہیں جن کا مشاہدہ لکھنے والے نے بڑے غور سے کیا ہے اور انہیں مناسب ڈرامائی انداز میں بیان کیا ہے۔ گو یہ بھی درست ہے کہ کئی مناظر میں ڈرامائیت ضرورت سے زیادہ ہو گئی ہے۔ مگر ہم مطب میں میک ٹیگ کی مصروفیتوں کو، ساحل پر میک ٹیگ اور مارکس شولر کی لڑائی کو، میک ٹیگ اور ترینا کی شادی کو اور ترینا کے سفاکانہ قتل کو آسانی سے ہرگز نہیں بھول سکتے۔ اور نہ اپنی میلوڈرامائیت کے باوصف

میک ٹیگ اور مارکس کی آخری اور مہلک جنگ کو۔ نور س میں معاشرتی طرز عمل کو نگاہ بصیرت سے دیکھنے کی صلاحیت بھی موجود تھی۔ البتہ انسانی آداب پر اُس کے تبصرے کبھی کبھار بہت سطحی ہوتے ہیں۔ مثلاً "اُن لوگوں سے زیادہ زندگی کی آسائشوں کا احساس کسی کو نہیں ہوتا جن کی معاشرتی حیثیت مذبذب ہوتی ہے"۔ اُس کی تحریروں میں ایسے ٹکڑے جابجا ملیں گے جن میں واقعاتی مشاہدے کو بڑی خاموشی سے مگر اثر انگیز انداز میں بیان کر دیا جاتا ہے:

"تب نرا ناا اور دندان ساز کی شادی ہو گئی۔ مہمان تبدیلوں کی طرح بے بس کھڑے تھے اور اپنی آنکھوں کے گوشوں سے چوری چوری دیکھ رہے تھے۔ مسز سیپ کے جسم کا کوئی حصہ بھی نہ ہلا۔ مسز سیپ رومال سے منہ ڈھانپے برابر روتی رہیں۔ موسیقی کے وقفوں میں پادری کے دھیمے لہجے میں بولنے کی آواز سنائی دے جاتی۔ باہر سے سڑک کا شور کھڑکی تک بھنچا بھنچا آتا۔ ٹرام گھڑگھڑاتی ہوئی پاس سے گزر گئی۔ اخبار فروش لڑکا شام کے اخبار کی آواز لگاتا چلا گیا اور عمارت کے کسی حصے سے آرا چلنے کی آواز مسلسل آتی رہی۔

ترانا اور مِیک ٹیگ رکوع میں جھک گئے : نداں ساز

کے گھٹنے زمین سے ٹکرائے اور لوگوں نے اُس کے جوتے کا

تلا دیکھا جو بالکل نیا تھا۔ جوتے کا چمڑہ پیلا تھا اور پتیل کی کیلیں

نئی ہونے کے باعث چمک رہی تھیں۔ ترانا اُس کے پہلو

میں بڑے انداز سے جھکی ہوئی تھی اور اپنی پوشاک کے کناروں

کو بڑی نفاست سے اٹھائے ہوئے تھی۔"

ہم مِیک ٹیگ اور ترانا کو عام حالات میں روزمرہ کی زندگی گزارتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ چنانچہ جب اُن کی کہانی کے ورق کھلنے لگتے ہیں، تو ہمیں اُن سے ہمدردی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ان کٹھ پتلیوں کے علاوہ اُن کی ایک علیحدہ زندگی بھی ہے جو تقدیر اُنہیں بعد میں بنا دیتی ہے اور کتاب کے آخری حصے میں اُن کا ستیا ناس کر دیتی ہے۔

ناول کے اصولی ہتھ کنڈوں سے زیادہ یہ مناظر ہمیں کرداروں کے بارے میں بتاتے ہیں۔ ان اصولی ہتھ کنڈوں میں سے ایک ہتھ کنڈہ یہ ہے کہ ڈارون کے نظریات کے مطابق ہر کردار کی دُہری شخصیت دکھائی جاتی ہے۔ چنانچہ لوگ بظاہر تو بود و ماند کے ضابطوں اور رسم و رواج کے

طریقوں کے مطابق چلتے ہیں مگر اندر سے وہ گوشت خور درندے ہوتے ہیں جس طرح قدیم انسانوں میں شیطان اندر سے جھانکتا تھا، اسی طرح نیچری ناولوں میں یہ درندہ برابر جھانکتا رہتا ہے۔ جدید ابلیس کسی زمانے میں بھیڑیا یا بن مانس تھا۔ میک ٹیگ میں بھی یہ حیوانی تصویر کشی وافر ملتی ہے اور یہ تصویر کشی اُس وقت زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے۔ جب انسانوں کو ارتقائی سیڑھی پر چڑھایا اُتارا جاتا ہے۔ اس سیڑھی کا ایک سرا انسان ہے اور دوسرا سرا جانور۔ کتاب کا ایک یادگار لمحہ وہ ہے جب شادی سے پہلے ٹرانا، دندان ساز میک ٹیگ کے کمرے میں مریضوں کی کرسی پر بیٹھی ہے۔ اُسے کلوروفارم دیا جا چکا ہے اور وہ بیہوش ہے۔ میک ٹیگ کے جذبات ان لفظوں میں بیان کئے گئے ہیں:—

"اچانک انسان کے اندر کا جانور جاگ اٹھا۔ بدی کا جذبہ جو اُس میں سطح سے بالکل قریب تھا۔ اوپر اُچھل آیا اور چیخنے چنگھاڑنے لگا۔ یہ بڑا بحرانی لمحہ تھا جو اچانک آ گیا تھا۔ وہ اس بحران کے لئے تیار نہ تھا۔ میک ٹیگ اس سے اندھا دھند لڑنے لگا۔ مقابلے کا ایک جذبہ تھا جو اُسے لڑنے

پر مجبور کر رہا تھا۔ حالانکہ اُس نے اس کا سبب معلوم کرنے کی بھی کوشش نہیں کی تھی۔ درنارے کے پہلو بہ پہلو اُس کے اندر ایک دوسری ذات، ایک بوہز میک ٹیگ بھی اٹھ کھڑا ہوا۔ دونوں مضبوط تھے اور دونوں میں انسان کی بھونڈی قوت پائی جاتی تھی۔ دونوں آپس میں گتھ گئے اور اس گھٹیا سے مطب میں ایک بھیانک جنگ چھڑ گئی۔ یہ بڑی پرانی جنگ تھی، دنیا کی طرح پُرانی، دنیا کی طرح وسیع —— جانور کی تیندوے کی مانند اچانک جست، ہونٹھ لٹکے ہوئے، دانت چمکتے ہوئے بھیانک، ہیبت ناک، ناقابل مقابلہ اور اسی کے ساتھ دوسرے انسان کی بیداری، بہتر انسان کی پکار "مارو، مارو" جو اس بلائے ناگہانی کو شکنجے میں کس لیتی ہے، اُس کا گلا گھونٹنے کی کوشش کرتی ہے، اُسے زمین پر پچھاڑنے پر تلی ہوئی ہے۔"

مگر اس قسم کے ٹکڑوں کو اِدھر اُدھر سے یکجا کر کے مثال کے طور پر پیش کرنا دراصل مصنف کے ساتھ ناانصافی کرنا ہے۔ مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ ایک مناسب شاعرانہ استعارہ ہے لیکن اس سے کردار نگاری کے

تقاضے ہرگز پورے نہیں ہوتے۔ نورس ضمنی کرداروں کی شخصیت نگاری کی کوشش نہیں کرتا۔ اُس میں "منظری حقیقت نگاری" اور اہم اشخاص کی کردار نگاری کے برعکس تجریدیت کا میلان بہت قوی ہے۔ میک ٹیگ میں حقیقی اور نظری کے درمیان حلقۂ زیست کا حرکی عمل رُک جاتا ہے اور دونوں دو مختلف سمتوں کی جانب رواں نظر آتے ہیں۔ تجریدیت کا ایک سبب یہ ہے کہ خود میک ٹیگ ایک نیم افسانوی نیم تاریخی کردار ہے۔ اگر اُس کا نام خالی خولی میک ٹیگ کی بجائے "جو میک ٹیگ" ہوتا تو ان دو حرفوں کے اضافے کی وجہ سے ہمیں اپنے جذبات بدلنے پڑتے۔ وہ تو دراصل نیتشے اور ڈارون کے سنہرے بالوں والے "آدم" کے قبیلے کا انسان ہے۔ اس لحاظ سے میک ٹیگ فلم کے عوامی ہیرو ٹارزن کا روحانی باپ ہے۔

نورس کو افراد اور اُن کی روزانہ کی الفتاکیاں اور نہیں اور مصیبتیں متاثر نہیں کرتیں بلکہ تجربات متاثر کرتی ہیں: ——— عناصر، ماحول، حادثات اور اثرات وغیرہ ———

امریکہ کے دوسرے دلچسپ ناولوں کی مانند میک ٹیگ بھی ایک کامیاب ناول ہے کیونکہ اس کا مصنف جو کچھ لکھتا ہے اپنی فطری

فراست اور وجدانی صلاحیتوں کی مدد سے لکھتا ہے اور فن ناول نویسی کے عام طریقۂ کار پر اس کی گرفت بڑی مضبوط ہے۔ البتہ جب وہ اپنے محبوب عقائد اور تعصبات کو زبردستی ٹھونستا ہے تو اس کی تحریر بناوٹی ہو جاتی ہے تاثرات میں آورد آ جاتی ہے اور زبان میں تصنع۔ میک ٹیگ کے اچھے ٹکڑے وہ ہیں جن میں ڈرامائی سین پیش کیے گئے ہیں یا انحطاط کا مرکزی قصہ بیان کیا گیا ہے حالانکہ یہ میلو ڈرامائی ہے۔ کتاب میں ایک قسم کی بھونڈی مگر اثر انگیز شاعری بھی ملتی ہے۔ میک ٹیگ کی آخری سطریں نورس کے نمائندہ انداز میں رومانی ہیں۔ ان میں تقدیر (ہتکڑی) اور طمع (چڑیا کا طلائی پنجرہ) کی علامتیں بھی واضح ہیں:—

"اچانک دونوں آپس میں گتھ گئے۔ دوسرے لمحے وہ گرم زمین پر ایک دوسرے کو پٹک رہے تھے۔ میک ٹیگ نے مارکس کو زور سے دھکا دیا اور وہ خچر کی لاش پر گر پڑا۔ چڑیا کا پنجرہ جو زین سے بندھا تھا لڑھک کر زمین پر آ رہا۔ میک ٹیگ نے ریوالور کو مارکس کی گرفت سے چھڑا لیا اور اندھا دھند فائر کرنے لگا۔ دھول کے بادل نے دونوں حریفوں

کو اپنے دامن میں چھپا لیا۔

میک ٹیگ کو بالکل معلوم نہ ہوا کہ اُس نے اپنے دشمن کو کیسے مارا لیکن ایک دم سے مارکس بے دم ہو گیا۔ پھر اچانک اُس میں زندگی کی آخری توانائی عود کر آئی۔ اُس نے میک ٹیگ کی داہنی کلائی پکڑ لی۔ پھر کسی چیز نے کلائی کو جکڑ لیا اور تب مرنے والے نے ٹھنڈا سانس لیا اور اُس کا جسم تختے کی مانند سرد اور سخت ہو گیا۔

میک ٹیگ زمین سے اٹھا تو اُس کی داہنی کلائی میں جھٹکا محسوس ہوا جیسے کوئی چیز اُسے اپنی طرف کھینچ رہی ہو اُس نے غور سے دیکھا تو پتہ چلا کہ مارکس نے مرتے مرتے اپنی کلائی کو میک ٹیگ کی کلائی سے جوڑ کر ہتھکڑی لگا دی تھی۔ مارکس اب مر چکا تھا اور میک ٹیگ اُس کی لاش سے بندھا کھڑا تھا اور اُس کے چاروں طرف وسیع اور ناپیدا کنار موت کی وادی دور تک پھیلی ہوئی تھی۔

میک ٹیگ اپنے گردوپیش کو احمقوں کی طرح دیکھنے

لگا۔ وہ کبھی دُور افق کو گھورتا، کبھی زمین پر آنکھیں جما دیتا اور کبھی
اپنے پالتو چڑیا پر نگاہ ڈالتا جو سنہرے پنجرے میں ادھ
موئی پڑی دھیمی آواز سے بول رہی تھی۔"

ہشت نیش (THE OCTOPUS)

ہشت نیش ۱۹۰۱ء میں شائع ہوئی تھی۔ نورس ایک کتاب "گندم کا
رزمیہ" تین جلدوں میں لکھنا چاہتا تھا اور ہشت نیش اس کی پہلی جلد تھی۔ اس
کی دوسری جلد "غار" کے نام سے شائع ہوئی مگر تیسری جلد "بھیڑیا" لکھنے سے
پیشتر نورس اس دنیا سے چل بسا۔ پہلی جلد کا ضمنی نام "کیلی فورنیا کی ایک کہانی"
ہے۔ اس کا تعلق "پیداوار" سے ہے۔ دوسری جلد "شکاگو کی ایک کہانی" ہے،
اور اس کا تعلق "تقسیم پیداوار" سے ہے۔ اور تیسری جلد کا نام "یورپ کی ایک
کہانی" رکھا گیا تھا اور وہ "صرف و استعمال" سے تعلق رکھتی۔ ہشت نیش دراصل
ریلوے لائن ہے جس کی وجہ سے انیسویں صدی کے دوسرے نصف حصے میں امریکہ
کے مغربی علاقوں کی زندگی میں زبردست انقلاب آیا۔ یہ کتاب گندم اگانے
والے زمینداروں کے ایک گروہ اور ریلوے کے مالک سرمایہ داروں
کے درمیان ٹکر کے گرد گھومتی ہے اور اس جدوجہد میں قدرتی طور پر فتح

ریلوے سرمایہ داروں کی ہوتی ہے۔

اس کتاب میں اتنے کردار ہیں کہ ان میں سے بعضوں کا حال بیان کرنا نامناسب نہ ہوگا۔ ایک کردار میگ نس ڈیرک کا ہے جو راست باز اور دیانت دار انسان ہے۔ وہ کسی زمانے میں سیاست دان اور کان کن بھی رہ چکا تھا مگر اب گندم کی کاشت کرتا ہے۔ وہ پُرانی چال کا ایک شریف امریکی ہے۔ نورس ہمیں بتاتا ہے کہ یہ دیانت دار انسان کس طرح آہستہ آہستہ بے ایمانیوں پر اُتر آیا۔ آخر کار وہ ان سرکاری افسروں کو رشوت دینے کے منصوبے میں شریک ہو جاتا ہے جو ریلوے کے محصول کا تعیّن کرتے ہیں۔ دوسرا کردار اُس کی بیوی اینی کا ہے۔ وہ مشرقی علاقے کی رہنے والی ہے۔ وہ افسردہ مزاج واقعہ ہوئی ہے۔ اشعار پڑھا کرتی ہے اور مغربی علاقے کے باشندوں کے آداب مجلس سے دُور بھاگتی ہے۔ وہ حدِ نظر تک پھیلی ہوئی گندم کی ہریالی سے خوف زدہ ہو جاتی ہے۔ نورس اپنے اس کردار کو اُس کی نفاست طبع کے باعث ناپسند کرتا ہے۔ ان میاں بیوی کے دو بیٹے ہیں۔ لائی مین جو سین فرانسسکو میں رہتا ہے اور ہارآن جو اپنے باپ کے ساتھ کام کرتا ہے۔ نورس کی نگاہ میں شہر (سین فرانسسکو بھی) بدی اور زوال

کا مسکن ہے۔ چنانچہ لائی مین جلد ہی خراب ہو جاتا ہے۔ وہ سرکاری تحقیقاتی کمیشن کا ایک رکن ہے مگر ریلوے سے بھی پیسے کھاتا ہے۔ اور آخر کار گندم کے کاشتکاروں سے غداری کرتا ہے۔ ہاران اپنے باپ کے پہلو بہ پہلو "ریلوے مفاد" کا مقابلہ کرتا ہے مگر ہے نئے فیشن کا آدمی۔ چنانچہ وہ عام دنیا داروں کی مانند بے ایمانی کرنے اور رشوت کھانے میں کوئی عار محسوس نہیں کرتا۔

ناول کا سب سے اثر انداز کردار ایک دوسرے کاشتکار انکسٹر کا ہے۔ یہ کردار خوب اُبھرتا ہے۔ چنانچہ ہم اس آدمی کے داخلی تناؤ سے واقف ہو جاتے ہیں اور اس کی شخصیت میں جو تغیرات رونما ہوتے ہیں اُن کا بغور مطالعہ کرتے ہیں۔ وہ نہایت ذہین اور طباع آدمی ہے۔ مزاج کا چڑچڑا ہے۔ اُس کا معدہ ہمیشہ خراب رہتا ہے اور وہ تمام دن خشک آلو بخارے کھاتا رہتا ہے۔ پورے ناول میں وہ چارلس ڈکنس کا ناول ڈیوڈ کوپر فیلڈ پڑھتا رہتا ہے۔ وہ بڑا شکی ہے اور بنی نوع انسان کو شبہ اور حقارت سے دیکھتا ہے۔ وہ عورتوں سے شدید نفرت کرتا ہے۔ مگر آخر کار ہلما ٹری کی محبت اُسے اپنا گرویدہ بنا لیتی ہے۔ یہ ایک قسم کی "ابدی عورت" یا گندم کی دیوی ہے۔ جو

انگسٹر کی ڈیری میں کام کرتی ہے۔ پولیس اور ریلوے کے گنڈوں سے مقابلے میں مارے جانے سے پیشتر وہ ہلما کی محبت کے طفیل نسلِ انسانی کا دوبارہ رکن بنتا ہے۔ انگسٹر اور ہلما کی کہانی نیچرل ازم کے ضوابط سے انحراف ہے۔ ان ضوابط کے مطابق ہر اُس کردار کو جو علایق زندگی میں اُلجھتا ہے، لازماً انحطاط اور شکست کا شکار ہونا چاہیے۔ اُس کی انسان دوستی اور موت کا رنگ "المیاتی" ہے اور اُس کی زندگی میں ایک قسم کی فتح یابی مضمر ہے۔ یہ تقدیرِ انسانی کا ایک بے معنی اور سپاٹ مظہر نہیں ہے۔ حالانکہ نورس کی تصنیفات عام طور سے انفرادی زندگیوں کے بارے میں یہی تاثر دیتی ہیں ——،

بدکرداروں میں اُن کا سرغنہ گنس لنگر ہے۔ وہ مقامی اخبار کا نہایت گھناؤنا ایڈیٹر ہے۔ وہ ریلوے والوں سے بھی تنخواہ پاتا ہے۔ وہ میگ، نس ڈیرک کو بلیک میل کرتا ہے اور دوستی کے پردے میں اُس سے دشمنی کرتا ہے۔ لیکن بڑا بدمعاش در اصل ایس۔ بہرمان ہے۔ یہ سرمایہ دار انسان کا چربہ ہے۔ وہ یہودی ہے مگر کتاب میں یہ بات کسی جگہ واضح نہیں ہوتی۔ وہ مقامی جنیکر اور ریلوے کا عام ایجنٹ ہے۔ آخر میں وہ میگ

نس ڈیرک کے دس ہزار ایکڑ کے فارم کا مالک بن جاتا ہے۔ اس کا انجام بڑا عبرت ناک ہوتا ہے۔ وہ ایک جہاز کے گودام میں گندم کے انبار میں زندہ دفن ہو جاتا ہے۔

دوسرے ضمنی کرداروں میں نیک نیت ریلوے انجینئر ڈائیک ہے، جو اب کاشتکاری کرتا ہے اور جسے بہرمان تباہ کر دیتا ہے۔ پھر کرآہر ہے، جو آئرلینڈ سے آیا ہے۔ اُس کا اپنا سیلون ہے۔ وہ نراجی خیالات رکھتا ہے اور اُس میں بم پھینکنے کا میلان بھی پایا جاتا ہے۔ یہ ناول کا واحد کردار ہے جس کے کوئی باقاعدہ سیاسی عقائد ہیں۔ پھر ونامی ہے، جو تجربے کی پُراسرار اور روحانی شاخوں کا نمائندہ کردار ہے۔ وہ ایک قسم کا اشماعیل ہے، خانہ بدوش، گڈریا، اور گھوڑ سوار۔ ونامی صوفی منش ہے اور "نوجوان یہودی پیغمبر" سے بہت مشابہ ہے۔ ونامی بڑا بدقسمت انسان ہے اور اس بدقسمتی کی وجہ یہ ہے کہ اُس کی محبوبہ اینجلی وارین زنا بالجبر کا شکار ہوئی اور مر گئی۔ اُس پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ اگر وہ اپنی کن پٹیوں کو ہاتھ سے دبائے اور مراقبے میں چلا جائے تو وہ جس آدمی کو طلب کرے گا وہ بے چون وچرا اُس کی طرف کھنچا چلا آئے گا۔ وہ آخر اس کی مشق کرتا ہے مگر رات کے وقت

جب وہ اینجلی کی روح کو طلب کرتا ہے تو وہ نہیں آتی۔ آخر میں اُس کے قلب کو کتاب کے اس پیغام سے تسکین ملتی ہے کہ موت، بے انصافی اور دکھ کا صلہ اور معاوضہ زندگی کی ابدی تولید میں ملتا ہے جس کی علامت گندم کی پیداوار ہے۔

مگر ہشت نیش کا سب سے عجوبہ کردار پرنلی ہے۔ یہ کردار خود نورس کے کردار کا ایک پہلو ہے۔ پرنلی کتاب کا مرکزِ عقل ہے۔ وہ شاعر اور دانش ور ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کردار کو تخلیق کر کے نورس اپنی شخصیت کے ایک پہلو سے نجات حاصل کرنا چاہتا تھا۔ کیونکہ وہ خود بھی شاعر اور دانش ور تھا۔ اور اگر وہ فرانس اور ہارورڈ میں اپنی ابتدائی تعلیم کے اثرات سے بعد میں فرار نہ اختیار کرتا تو پرنلی ہی ہوتا۔

پرنلی کی تعلیم امریکہ کے مشرقی علاقے کی کسی یونیورسٹی میں ہوئی ہے اور اب وہ مغربی علاقے میں سرحدی زندگی کے رومان پر ایک عظیم نظم لکھنے وہاں گیا ہے۔ جہاں اُس کے قول کے مطابق ایک نئی نسل، ایک نئی قوم ——— جفاکش، بہادر اور جذباتی ——— ایک سلطنت کی تعمیر میں لگی ہے۔ جہاں کی ہنگامہ خیز زندگی آگ کی مانند شام سے صبح تک اور پھر

صبح سے شام تک گزرتی رہتی ہے ——— زندگی جو بیدرد، ایمان دار اور بے خوف ہے۔ پرزلی میں مغربی علاقے کے رزمیہ شاعر بننے کی صلاحیت موجود ہے مگر اسی کے ساتھ اُس میں ایک داخلی بے یقینی بھی پائی جاتی ہے، جو کیلی فورنیا کے دورانِ قیام میں شدید سے شدید تر ہوتی جاتی ہے۔ وہ ریلوے اور زمیندار کی ٹکر کو دیکھتا رہتا ہے۔ وہ "حقیقی رومان" کی تلاش میں ہے مگر یہاں تو اُسے فقط ریلوے سرمایہ داروں کی گھناؤنی ریشہ دوانیاں ہی نظر آتی ہیں۔ اُس کا عقیدہ ہے کہ وہ "عوام" کا ہے لیکن یہی "عوام" جب افراد کی شکل میں اس کے سامنے آتے ہیں۔ تو اُسے ان سے گھن آتی ہے۔ اور تب پرزلی اپنے آپ سے کہتا ہے،

"رومان، حقیقی رومان یہیں کہیں ہے۔ میں ضرور اُسے پالوں گا۔"

آخر میں پرزلی کو ایک عظیم شاعرانہ رویا کا تجربہ محسوس ہوتا ہے اور وہ وناملی سے کہتا ہے،

"مغرب کی عظیم نظم ——— یہ ہے وہ چیز جسے میں لکھنا چاہتا ہوں اس کے مصرعے آٹھ رکن کے ہوں گے۔ اس کے نغمے میں لوہے کی جھنکار ہو گی۔ اس کا گیت عظیم گیت ہوگا۔ عوام کا گیت ——— سلطنت کے پیشرو

عوام کا۔"

اور نورس لکھتا ہے کہ

"ونامی اُس کا مفہوم پوری طرح سمجھ گیا۔"

اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ونامی بے حد ذہین انسان تھا۔ آخر کار پرزلی اپنا مجوزہ رزمیہ لکھنے لگتا ہے "مغرب کا گیت"۔ ونامی کو یہ نظم عظیم معلوم ہوتی ہے لیکن مسز ڈریک کی رائے میں یہ ادب نہیں ہے۔ اس کے جواب میں پرزلی "دانتے پیس کر" کہتا ہے کہ شکر ہے کہ میری نظم ادب نہیں ہے۔ انجام کار رزمیہ مکمل نہیں ہوتا۔ مگر پرزلی اپنی ایک "اشتراکی نظم" جفاکش کی وجہ سے مشہور ہو جاتا ہے۔ لیکن پرزلی کو یہ انکشاف ہوتا ہے کہ ادب غیر اطمینان بخش چیز ہے۔ وہ شاعری ترک کر دیتا ہے اور تراجی بن جاتا ہے اور سیلون کے مالک کرایہر کے روبرو اعلان کرتا ہے،

"خدا کی قسم! میں بھی مُسرخا ہوں۔"

تب وہ بہرمان پر بم پھینکتا ہے اور ایک سچے دانش ور کی مانند اُس کا نشانہ خطا کر جاتا ہے۔

نورس نے پرزلی کو "دانش وروں" اور "شاعروں" کے اُس گروہ

کا نمائندہ بنا کر پیش کیا ہے، جن کے بارے میں ایک دبستانِ فکر کا یہ خیال ہے کہ اُنہوں نے سماجی بے انصافی کے احساس کے تحت ادب کو سیاسی عمل کی خاطر یا حقیقت سے زیادہ قربت کی خاطر ترک کر دیا تھا۔ کیوں کہ اُن کا عقیدہ تھا کہ ادب اُس حقیقت کو متاثر کرنے سے معذور ہے جس کو وہ بدلنا چاہتے تھے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پرزلی کی ساری ہنگامہ آرائی خلا میں ہوتی ہے کیونکہ وہ نہ تو ادب یا سیاست سے دست و گریباں ہوتا ہے اور نہ اُس کو ان چیزوں کا کوئی شعور ہے۔ ہمیں پرزلی کو نیم دانش ور کہنا چاہئے جس طرح ہم ونامی کو نیم صوفی کہتے ہیں۔ اس سے اُن کی تذلیل مقصود نہیں بلکہ یہ ظاہر کرنا ہے کہ نورس جھوٹے مال کو سچّا مال سمجھتا تھا۔

"گندم کا حلقۂ حیات" ونامی کے لئے تو مذہبی معنویت رکھتا ہے مگر نورس اس سے دوسرا ہی سبق لیتا ہے اور کتاب کا خاتمہ نیچری عقیدے کے اس اعلان پر ہوتا ہے۔

"انسان ــــ سورج کی روشنی میں خاک کے ذرّے ــــ مرتے رہے۔ زندگی کے شباب میں گولیوں کا نشانہ بنتے رہے۔ دل ٹوٹتے رہے۔ چھوٹے بچے دردناک محرومیوں

کے ساتھ زندگی کا سفر شروع کرتے رہے۔ نوجوان لڑکیاں
بے حیائی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور کی گئیں۔ بوڑھی عورتیں
بھوک سے تڑپ تڑپ کر جان دیتی رہیں۔ انسانی کیڑوں
کے چھوٹے چھوٹے گروہوں میں۔ دُکھ، موت اور پریشانی
آگ کے پہیئے کی مانند چکر کاٹتی رہی۔

لیکن گندم باقی رہا۔ کوئی اُسے چھُو نہ سکا، ضائع نہ کر سکا،
ناپاک نہ کر سکا ـــــــ وہ عظیم کائناتی قوّت، وہ قوموں
کا اَن داتا، نروانی شانتی میں لپٹا ہوا، انسانی ٹڈی دَل سے
بے نیاز، ناقابلِ مقابلہ ـــــــ

وسیع نظر تمام پردوں، تمام خیانتوں کے اندر گھُس جاتی
ہے۔ اُس صداقت کو دیکھ لیتی ہے جو بالآخر کامیاب ہوتی ہے۔
اور تمام چیزیں، لازمی اور یقینی طور پر اچھائی کے لئے مل کر
کام کرتی ہیں۔"

اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ نورس کی تصنیف میں گندم علامت ہے،
اُس حیات پرور اور حیات آفریں قوت کی جو آخر کار اُس غیر انسانی اور تخریبی

قوت پرستی کی علامت ریلوے ہے، قابو پالیتی ہے، تب بھی یہ حقیقت اپنی جگہ باقی رہتی ہے کہ نورس کا ذہن ان قوتوں میں تمیز نہیں کرتا۔ وہاں تو فقط قوت ہے۔ ہشت بیتش سرمایہ دارانہ رجعت پسندی پر بے شک ایک حملہ ہے اور ریلوے اور اُس کی بے پناہ ناانصافیوں کے خلاف ایک عمدہ احتجاج ـــــ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ نورس ان چیزوں کو اخلاقی اقدار سے گندم کی مانند "مستغنی" سمجھتا ہے۔ دونوں کو وہ "کائناتی قوت" کا اٹل مظہر خیال کرتا ہے۔ مگر اس نامعقولیت کے کرشمے فقط اس وقت ظاہر ہوتے ہیں، جب نورس بنیادی اصول اور نظریات تشکیل کرنے لگتا ہے یا پھر جذباتی اور شاعرانہ نابالغ نظری کے جوہر دکھانے لگتا ہے۔ یہی حال دوسرے نیچری مصنّفوں بالخصوص جیک لنڈن اور رابنسن جیفرز کا ہے۔

نورس کی پوری تصنیف میں انسان دوست، لبرل اور جمہوریت پسند نورس اور اُس نورس کے درمیان مسلسل کھینچا تانی ہوتی رہتی ہے، جو اینگلو سیکسن قوم کی برتری کا قائل ہے۔ نسل و رنگ کے فرق پر ایمان رکھتا ہے، فاشسٹ ہے۔ انسانِ کامل کے پُر فریب نظریئے کو مانتا ہے۔ (نورس کے بعض رجعت پرست خیالات کپلنگ اور نیٹشے کے مطالعہ کا نتیجہ ہیں۔)

نورس کا تاریخی جائزہ

نورس کے ناولوں میں ہمیں وراثت اور ماحول کے زیر اثر کرداروں کے انحطاط کے تذکرے ملتے ہیں۔ البتہ کہانی کا رنگ اور لہجہ کبھی براہ راست ناولی حقیقت پسندی کا ہوتا ہے، کبھی میلو ڈرامے کا اور کبھی رزمیہ یا بھونڈی کامیڈی کا۔ نورس اپنی نیچرل ازم کے ذریعہ جو بے درد قسم کی حقیقت پسندی ہی ہے، ناول کو بعض ڈرامائی عمل، اسرار، رنگین واقعات اور انتہا پسندانہ حالات اور اسی کے ساتھ ساتھ علامتی محرکات اور منتھ بھی عطا کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ رومان یا رومانی ناول کو ترک نہیں کرتا۔ بلکہ اس کی از سر نو تخلیق کرتا ہے اور اسے نئی بنیادوں پر ترتیب دیتا ہے۔

نورس پرانے امریکی رومان نویسوں سے مزاج اور پس منظر میں مختلف تھا۔ اس کی فراست بھی نسبتاً محدود تھی۔ مگر اس نے ایک لحاظ سے براک ڈین براؤن، ہاتھورن اور میل ویل کی روایت کو آگے بڑھایا۔ زولا کے تجربے کو امریکی حالات کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش ہی اس روایت کو زندہ رکھنے کے مرادف تھی۔ مورخین نے اکثر یہ خیال ظاہر کیا ہے۔ کہ

انیسویں صدی میں کالون ازم کے مسیحی عقیدے نے لوگوں کے ذہنوں میں بڑی آسانی سے فلسفیانہ جبریت کا قالب اختیار کر لیا۔ یہی جبریت ناول اور افسانے میں نیچری تحریک کی پشت و پناہ بنی۔ البتہ وہ "تاریک جبریت" جو ہاتھورن کے کردار چلنگ ورتھ اور میل ویل کے کردار اہاب پر حکومت کرتی ہے اُس "تاریک جبریت" سے مختلف ہے، جو میگ ٹیگ پر حکومت کرتی ہے۔ کیونکہ ہاتھورن اور میل ویل تقدیر کو ایک داخلی یا نفسیاتی میلان تصور کرتے ہیں۔ ہیرو کی بربادی کا باعث وہ تصادم ہوتا ہے جو اُس کے ارادے اور ناسازگار حالات کے درمیان پایا جاتا ہے۔ اس کے برعکس نیچری نظریے میں تقدیر ایک ایسی خارجی شے ہے جو فرد پر باہر سے عائد ہوتی ہے۔ لہٰذا نیچری ناول کا علم بردار خارجی حالات کے نہ کہ اپنی ذات کے رحم و کرم پر ہوتا ہے بلکہ بسا اوقات تو اُس کی کوئی خودی ہوتی ہی نہیں — نفسیاتی طور پر وہ پرانے رومانوں کے آسان کرداروں سے بھی زیادہ آسان ہوتا ہے البتہ اُس کی زندگی ٹھوس تفصیلات کے سبب سے زیادہ سچی ہوتی ہوتی ہے۔ بہر کیف "تاریک جبریت" (جو انسانی اعمال کو کنٹرول کرتی ہے) کا احساس نیچریوں اور پرانے رومان نویسوں دونوں میں مشترک ہے اور

باوجود اس حقیقت کے کہ قدیم رُومان نویس داخلی ذہن اور نیچری خارجی دُنیا کو اُجاگر کرتے ہیں دونوں کا طریقۂ کار ایک ہی ہے۔

دراصل کوپر، ہاتھورن اور میل ویل کے بعد امریکی ناول نویسوں میں بڑے انقلابات آئے۔ ان تغیرات کو ہم حقیقت پسندی اور دانش دشمنی سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ وہ حقیقت نگاری جو پرانے رومانی ناولوں میں خال خال نظر آتی ہے، خانہ جنگی کے دور کے بعد ہنری جیمز، ہوویلز، مارک ٹوین، سٹیفن کرین یا نورس کی تحریروں میں بنیادی شرط کی حیثیت اختیار کر گئی۔ اور ایک ایسے عہد کا آغاز ہوا جو ہنوز جاری ہے اور شاید کبھی ختم نہ ہو گا۔ اس عہد میں ناول کے تمام تخلیقی ابعاد حقیقت پسندی کی بنیاد پر کارفرما ہوتے ہیں۔ اس حقیقت پسندی میں دانش دشمنی یا "لادانشی" بھی شامل ہے۔ جس کا مظاہرہ جیمز اور ہوویل کے مقلدین کے علاوہ سبھی قابل ذکر جدید ناول نویس کرتے ہیں۔ پرانے اہل قلم ـــــ براؤن اور کوپر سے میل ویل تک ـــــ شاید اپنے کو "دانشور" نہ سمجھتے ہوں مگر کم سے کم اہل قلم ضرور خیال کرتے تھے جس کا ایک فرض خیالات کی زندگی اور بعض روایتی اقدار سے راہ و رسم رکھنا ضرور تھا۔ مگر نورس اُن جدید ناول نویسوں کی ایک اچھی مثال ہے جو اعلیٰ ذہن و فراست کے مدعی

نہیں ہیں۔ وہ کھوڑا بہت دانش ور بھی تھا مگر اپنے مزاج اور عقائد کی وجہ سے اس کا مدعی نہ تھا۔ اور ہمیں یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ جدید امریکہ میں دانش دشمنی بے حد کامیاب سوانگ ہے۔

کوپر اور میل ویل کے مقابلے میں دجن کی پرورش ایک پیچیدہ اینگلو امریکی تہذیب میں ہوئی تھی) فرینک نورس نئے مغربی علاقے کا ایک نیم بربر انسان ہے۔ اس کے باوجود اُس کی پرورش اور تربیت اُسے ایک ایسا تخیل عطا کرتی ہے جو پرانے ادیبوں کے تخیل سے بے حد مشابہ ہے۔ حالانکہ ان ادیبوں کے تخیل کا سرچشمہ بہت مختلف تھا۔ یہ مشابہت بجائے خود اس بات کا ثبوت ہے کہ رومانی ناول کی ایک امریکی روایت موجود ہے۔ مثلاً میل ویل کے دو ممتاز تخیلی تصورات ہی کو لیجیے۔ اوّل وہ سنہرا زمانہ جس میں زندگی بڑی سیدھی سادی معصوم اور جذباتی ہوتی تھی۔ اس کو میل ویل "ٹائی پی" کہتا ہے دوئم اُس کی بدی کا تصور ——— "تاریکی کی عظیم طاقت" جو میل ویل کو ہاتھورن کی کہانیوں میں نظر آتی ہے۔

میل ویل کے یہی خیالات، قدرے نئے رنگ میں ہمیں فرینک نورس کے ناولوں میں ملتے ہیں۔ مگر یہ خیالات فکر و مطالعے کے مرہون منت نہیں

ہیں بلکہ امریکی عوامیت" کی تحریک سے نورس کی وجدانی اور تخیّلی ہمدردی سے مشتق ہیں۔ یہ تحریک زرعی احتجاج اور بغاوت کی تحریک تھی جو ۱۸۸۰ء اور ۱۸۹۰ء میں بہت مقبول ہوئی اور یہی زمانہ نورس کے خیالات و عقائد کی تشکیل کا ہے۔ "عوامی تحریک" کا اثر فرینک نورس کی تحریروں پر اسی سے واضح ہے کہ وہ کہتا تھا کہ "رومان عوام سے ماخذ ہے۔"

نورس کو دراصل وہ واضح واقعات اور ٹھوس بے انصافیاں (جو عوامی احتجاج کا سبب بنیں) اپنی طرف متوجہ نہیں کرتی تھیں بلکہ وہ تو "عوامیت" کے متداول عقائد و روایات کا شیدائی تھا۔ ان عقائد و روایات کے دو مخرج تھے۔ اوّل یہ "زرعی متھ" کہ پرانا زرعی عہد ایک زرّیں عہد تھا۔ جب کہ لوگ سادہ زندگی بسر کرتے تھے، خود مختار اور خود کفیل تھے اور زمین سے بہت قریب تھے۔ چنانچہ بہ کثرت امریکی مصنفین نے اس خیال کی مدح سرائی کی ہے۔ دوئم کالون ازم کا متھ جو جنوب اور مغرب کے زرعی علاقوں میں پروٹسٹنٹ مذہب میں جاری و ساری ہے اور جس میں مانی کے ثنوی فلسفہ کی خیر و شر کی آویزش پر خاص زور دیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ تاریخ کا "سازشی" نظریہ ہے اور دولت کی برتری کا۔

نورس کی میک ٹیگ اور ہشت نیش میں یہ عقائد صاف جھلکتے ہیں۔ عہد زریں کا تصور بھی اور سماجی جدوجہد میں خیر و شر کی آویزش بھی۔ میک ٹیگ گو صحیح معنی میں زرعی ہیرو نہیں ہے لیکن وہ ایک سیدھے سادے زرعی امریکہ کی پیداوار ضرور ہے۔ اور "شہر بد" کے قوانین و ضوابط اُسے خراب کرتے اور شکست دے دیتے ہیں۔ نورس کی تمام ڈارونیت بھی اس حقیقت کو چھپا نہیں سکتی کہ اس قصّے کی تہ میں وہی آدم کا جنّت سے نکالے جانے اور زمین پر پھینکے جانے کا منتھ کارفرما ہے۔ سماجی جدوجہد کی ثنویت میک ٹیگ میں واضح ہے البتہ ہشت نیش میں اُسے زیادہ ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے مگر دونوں ناولوں میں سماجی مسئلہ سفید و سیاہ کی مانند دست دراز سرمایہ دار اور سیدھے سادے امریکی کی جنگ بن گیا ہے۔ نورس چاندی کے ٹکڑے کے حق میں تاہم نہیں چلاتا مگر روپیہ کی فوقیت کے تصور کو تسلیم کرتا ہے۔ سونے کو وہ (میک ٹیگ میں)، شیطان کی مانند بدی اور دُکھ کا سرچشمہ سمجھتا ہے اور اس کی خبیث طاقت کو مبالغہ آمیز علامت کے ساتھ میلو ڈرامائی انداز میں پیش کیا ہے۔ ہشت نیش میں تاریخ کے "سازشی" نظریہ کو جی بھر کے استعمال کیا گیا ہے۔ وہ نظریہ یہ ہے کہ اگر دولت مندوں کی ریشہ دوانیاں نہ ہوتیں ---

بینکر، ریلوے کے مالک، اُن کے تنخواہ یافتہ اخبار نویس اور وکلا، پولیس کے افسر اور بھاڑے کے بدمعاش اور قاتل ——— تو امریکی زندگی درست ہو جاتی۔

"عوامیت" کے عقائد و روایات اور فرینک نورس کے تخیل میں بنیادی فرق یہ ہے کہ نیچری نظریئے نے اُسے خود نیچر اور پھر نیچر میں انسان کی پوزیشن کے بارے میں قنوطی بنا دیا ہے۔ نورس ہمیں "قدرتی ہم آہنگیوں" کے تصور کو قبول کرتا نظر آتا ہے۔ وہ قانون قدرت اور انسان کی اس قانون قدرت سے ہم آہنگی کا ہوائی عقیدہ رکھتا ہے۔ لیکن یہ تصور نورس کے ذہن میں قنوطیت سے برابر ٹکراتا رہتا ہے۔ امریکہ کے اکثر نیچری ناول نویسوں کی مانند نورس کے ذہن میں بھی فتح اسی قنوطیت کی ہوتی ہے مگر اس قنوطیت پر اپنے شکست خوردہ حریف کے شاعرانہ اور خیالی محاسن اپنا اثر چھوڑ جاتے ہیں اور انجام کار ہمیں سخت مزاج ڈارونیت سے دوچار نہیں ہونا پڑتا بلکہ رومانوی "انکاریت" سے واسطہ پڑتا ہے، جو موت کو بھی خیالی چیز سمجھتی ہے۔

نورس کے رومانوی ناولوں نے اپنے بھونڈے پن اور بعض مقامات

پر خراب زبان کے باوجود امریکی ادب میں تخلیقی گہرائی کی تجدید کی۔ میک ٹیگ نے ناول کو ایک نئی حیوانی توانائی اور ایک نئے موضوع سے آشنا کیا۔ جو نچلے طبقے کی زندگی سے تعلق رکھتا تھا۔ اخلاقی اور علمی نقطۂ نظر سے ہشت نیش کو ایک قسم کا "ضمنی ناول" کہا جائے گا، لیکن اس کا دائرہ نظر بہت وسیع ہے۔

نورس کے ناول تخلیقی طور پر کامیاب ہیں۔ اس لئے قاری اُس کی خراب انگریزی کی پروا نہیں کرتا۔ شاید ڈرائیزر کی طرح نورس کو بھی یہ معلوم نہ تھا کہ جو انگریزی وہ لکھتا ہے وہ اچھی ہے یا بری۔ میک ٹیگ اور ہشت نیش اس بات کا ثبوت ہیں کہ نثری قصہ نویسی کے فن کے بعض بنیادی پہلوؤں کو زبان کے نقص کے باوجود کامیابی سے برتا جا سکتا ہے لہٰذا نورس یا ڈرائیزر کی زبان اور گرامر کی غلطیوں کی نشان دہی کرنے سے اُن کی فنی عظمت پر حرف نہیں آتا۔ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ زبان پر قدرت حاصل کئے بغیر اچھا ناول نہیں لکھا جا سکتا (مثلاً ہاتھورن، میل ویل، مارک ٹوین، جیمز اور فاکنر) لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ زبان پہ پوری قدرت ہو مگر ناول نویسی کے فن پر اتنی قدرت نہ ہو جیسے ہمینگ وے۔

بعد کے اکثر اہلِ قلم امریکیوں نے ـــــ ان میں سب سے بڑے ڈرائیزر اور فاکنر ہیں ـــــ یہ ثابت کر دیا ہے کہ نیچرل ازم ایک قابلِ استعمال ٹیکنیک ہے۔ ڈرائیزر نے نورس کی رنگین شاعری کو سماجی ناول میں سمو کر بڑی خدمت انجام دی لیکن فاکنر ڈرائیزر سے بڑا فن کار تھا۔ اُس نے نیچری طریقۂ کار کو ناول کے بعض کلاسیکی محرکات سے مربوط کر دیا۔ مگر نیچرل ازم کی بلندیاں اور اُس کے خطرات ہمیں نورس ہی کی تحریروں میں ملتے ہیں۔

فاکنر کا عہدِ زرّیں

فاکنر نے گذشتہ بیس برس میں بعض بہت اچھی چیزیں لکھی ہیں۔ مگر اُس کا بہترین تخلیقی عہد ۱۹۲۹ء اور ۱۹۳۲ء کے درمیان کا زمانہ تھا۔ اسی زمانے میں اُس نے "آواز و جلال" (THE SOUND AND THE FURY) "جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی۔" (AS I LAY DYING) اور "اگست کی روشنی" (LIGHT IN AUGUST) لکھی۔ یہ بیسوی صدی کے اچھے ناول ہیں۔

قارئین کا ایک طبقہ ہمیشہ فاکنر کو غیر ذمہ دار، سنسنی پھیلانے والا، اذیت پسند، کوڑھ مغز، ڈھونگیا، انگریزی میں کمزور، غرض کیا کیا کہہ کر مسترد کرتا رہیگا۔ دوستوئسکی کے بارے میں بھی ایک گروہ یہی سب کچھ کہا کرتا تھا۔ مگر فاکنر

دراصل ایک جینیس ہے اور اس کا شمار امریکہ کے دو یا تین چوٹی کے ناول نویسوں میں ہوتا ہے۔ یہ بھی نہ بھولنا چاہیئے کہ وہ وجدانی اور عملی طور پر بھی ایک ناول نویس ہے اور ناولی تاثر پیدا کرنے میں ماہر۔ وہ بڑا اچھا ناول نویس اور داستان گو بھی ہے لیکن اُس کے جوہر نیچری ناول کی عام روایت کو اُجاگر کرنے ہی میں خوب کھلتے ہیں۔

یہاں ہم "پناہ گاہ" (SANCTUARY) سے بحث نہیں کریں گے۔ بس اتنا کہنا کافی ہے کہ اس میں میلو ڈرامے کی مجرد عقلی رومانی تمثیل کی میکانکی اور ایمائی اخلاقیت اور نیچرل ازم کی مفصل اور حقیقت پسندانہ جبریت کا امتزاج پایا جاتا ہے۔ انہی عناصر کے امتزاج کے باعث آندرے مالرو "پناہ گاہ" کا مقابلہ یونانی ڈرامے سے کرتا ہے۔ فاکنر کے اس ناول میں مزاح کی گہری چاشنی بھی ملتی ہے۔ مگر ان تمام محاسن کے باوجود "پناہ گاہ" پر جعلی ہونے کا گمان ہوتا ہے۔

آواز و جلال (۱۹۲۹ء) فاکنر کا شاہکار ہے۔ "جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی۔" (۱۹۳۰ء) سب سے آسان ناول ہے۔ فاکنر کے طویل قصوں میں سب سے زیادہ وحدت اور سب سے زیادہ کامیاب زبان اسی میں

ملتی ہے۔ "اگست کی روشنی" (۱۹۳۲ء) میں مصنف کے جینیس کے اچھے اور برے دونوں عناصر کی فراوانی ہے۔ مناسب یہی ہے کہ ہم ان ناولوں کا سن وار جائزہ نہ لیں تاکہ ناول کے دشوار فن کے مختلف مدارج روشن ہو جائیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو "جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی" کا پیکر، تکنیک کے پھیلاؤ کے باوجود محدود ہے اور یہ کتاب دراصل ایک طویل قصہ ہے۔ "اگست کی روشنی" ایک ایسا ناول ہے، جو امریکی ناول اور یورپی ناول کے فرق کو نہایت عمدگی سے واضح کرتا ہے۔ اور "آواز و جلال" اُن معدودے چند امریکی ناولوں میں سے ہے جو حقیقی معنی میں المیہ آرٹ کہلانے کے مستحق ہیں۔

جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی

بونڈرن خاندان کی یہ کہانی ایک مختصر سا مزاحیہ ناول ہے، جو لوک کہانی یا حکایت کی یاد تازہ کرتا ہے۔ اس میں چند سطحی تبدیلیاں کرنے کے بعد مصنف چاہتا تو بڑی آسانی سے کسی ہنسوڑے داستان گو کا روائتی کردار داخل کر دیتا جو واقعات سے بھرپور اس گنوارو داستان کو اپنی زبان میں بیان کرتا چلا جاتا۔ فاکنر نے اس کتاب کے ہر کردار کو باری باری اپنا قصہ سنانے کا موقع دیا ہے۔ اس ہتھکنڈے کو "بوقلموں نقطۂ نظر" سے تعبیر کیا گیا ہے۔ لیکن یہ بوقلموں

نقطۂ نظر لازماً مصنف کا نقطۂ نظر بن جاتا ہے۔ یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ ایک آدھ ٹکڑوں کو چھوڑ کر فاکنر کو اس سے حاصل کیا ہوا۔ دوسری طرف یہ بھی واقعہ ہے کہ کوئی خاص نقصان بھی نہیں ہوا۔

اگر یہ کہانی حکایت اور مزاحیہ داستان ہے تو اس سے کوئی اخلاقی سبق ضرور ملنا چاہیے۔ بونڈرین خاندان کے افراد نے بوڑھی ماں سے وعدہ کیا تھا کہ وہ اُسے شہر جیفرسن کے قبرستان میں دفن کریں گے۔ چنانچہ وہ ماں کو لے کر اس دشوار سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں۔ یہی سفر حکایت کو ایک مذہبی فریضہ کی اخلاقی سنجیدگی عطا کرتا ہے اور ہم لاش کے تقدس اور تجہیز و تدفین کے پُرانے منتھ کے بارے میں سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ لیکن ان مراسم کا احساس مذہبی یا المیہ نہیں ہے۔ اس میں مارک ٹوین اور میل ویل کی مانند مزاح کا عنصر بھی شامل ہے۔

"جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی" مُردے کے احترام اور ایفائے عہد کے تقدس کے بارے میں ایک مزاحیہ حکایت ہے۔ حکایت کا اخلاقی پہلو اس بات سے مجروح نہیں ہوتا کہ کرداروں کے لئے جیفرسن جانے کے محرکات اور بھی ہیں۔ مثلاً آنسے کو جو خاندان کا بزرگ ہے مصنوعی دانتوں کا ایک نیا

سیٹ درکار ہے اور ایک نئی بیوی بھی۔ اس قسم کے ملے جلے مقاصد کا ہونا تقاضائے بشریت ہے اور اگر ناول نویس ان مقاصد کو واضح نہ کرے، تو یہ اُس کی غلطی ہوگی۔ اسی قسم کے ناولوں سے یورپین نقاد یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ امریکیوں میں اخلاقی شدت بڑی ناپائدار ہوتی ہے۔

مگر یہ سب تو بالائی ڈھانچہ ہے۔ فاکنر فقط ایک اخلاقی سبق دیتا ہے اور وہ بھی ایڈی بونڈرن (ماں) کی زبان سے۔ فاکنر قول پر عمل اور تجرید پر موجود کی فوقیت کی تبلیغ کرتا ہے۔ ایڈی، جیسا کہ وہ خود کہتی ہے، بڑی خوددار، ضدی، جذباتی اور دنیادار عورت تھی۔ وہ اُس "حرکی عقیدے" کی مقلد ہے جس کا پرچار ایمرسن اور ولیم جیمز سے لے کر سٹیفن کرین اور ہیمنگ وے تک سبھی امریکی ادیب کرتے چلے آئے ہیں۔ اس میں بھی شبہ نہیں کہ مصنف کا منشا ہم کو یہ یقین دلانا ہے کہ ایڈی کی یہ نامعقول "حرکیت" اُن لوگوں کے قول اور فعل سے زیادہ مخلصانہ مذہبی اور گہری ہے جو پادری وہٹ فیلڈ اور کوراٹل کی مانند منافق اور خودپسند ہیں۔ یہ واقعہ کہ خاندان کے افراد مشترکہ طور پر سرگرم عمل ہیں، اُن کے اغراض و محرکات سے کہیں زیادہ اہم ہے۔ ایڈی کی خودکلامی کتاب کا اخلاقی مرکز ہے:۔

"اور جب کورائل مجھ سے کہے گی کہ میں سچی ماں نہ تھی، تو میں سوچوں گی کہ کس طرح الفاظ کی باریک لکیر ہوا میں سیدھی اوپر کو چلی جاتی ہے۔ سریع الرفتار اور بے ضرر ——— اور کس طرح انسان کے کرتوت زمین پر، زمین سے چمٹے ہوئے چلتے ہیں؛ یہاں تک کہ تھوڑی دیر میں دونوں لکیریں ایک دوسرے سے اتنی دور ہو جاتی ہیں کہ ایک ہی آدمی کے لئے ایک لکیر پر سے اُچھل کر دوسری پر چلنا ناممکن ہو جاتا ہے اور یہ کہ گناہ، محبت اور خوف اُن لوگوں کے لئے فقط آوازیں ہیں جنہوں نے کبھی نہ گناہ کیا، نہ محبت کی اور نہ خوف کھایا اور جب تک وہ ان لفظوں کو نہ بھولیں گے، انہیں یہ چیزیں کبھی نصیب نہ ہوں گی۔"

ہکل بری فن اور موبی ڈک کی مانند "جب میں بستر مرگ" میں بھی صبر آزما سفر اور جستجو کا موضوع موجود ہے اور یہ چیز اس کتاب کو معنویت بخشتی ہے۔ جستجو میں شناخت بھی شامل ہے۔ اور ڈارل جو خاندان کا مرد دانا ہے، اس پہلو پر غور کرتا ہے۔ اس جستجو میں برادری اور مشترکہ انسانیت کا انکشاف بھی شامل

ہے۔ اور ان سب سے بڑھ کر یہ کہ خودی کے دائرے کو توڑ کر ذات کا از سر نو انکشاف ہے۔ چنانچہ ایڈی اپنی شادی اور پہلے بچے کی ولادت کو یاد کرتی ہے اور کہتی ہے۔

"میری تنہائی پامال ہو گئی اور پھر اس پامالی کی بدولت دوبارہ مکمل ہو گئی۔ وقت، آنسے، محبت سب اس دائرے کے باہر تھے۔"

امریکی ادب کا یہ سو سال پرانا موضوع زیادہ بھرپور طریقے پر "اگست کی روشنی" میں استعمال کیا گیا۔ البتہ اس میں وہ پہلی سی تاثیر نہ تھی یہی موضوع "آواز و جلال" میں بھی اُبھرا ہے۔

"جب میں بستر مرگ" کے اسلوب کا تجزیہ فضول ہے۔ بس یہ کہہ دینا کافی ہے کہ فاکنر نے سب سے پاکیزہ اور سب سے حسین زبان اسی کتاب میں لکھی ہے۔ اس کی زبان قریب قریب اتنی ہی اچھی ہے جتنی ہکل بری فن کی جس سے یہ کتاب بہت مشابہت رکھتی ہے۔ ہکل بری فن کی طرح اس میں بھی بول چال کی گنوار زبان اور انتہائی ادبی زبان کا اتار چڑھاؤ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

اگست کی روشنی

"اگست کی روشنی" سے زیادہ شاید ہی کسی ناول کو امریکی ناول کا نمائندہ کہا جا سکتا ہو۔ اس میں حقیقت نگاری ہے۔ اس کا ڈھانچہ ڈھیلا ڈھالا ہے۔ اس میں معدودے چند کردار ہیں اور وہ بھی ایک دوسرے سے اچھی طرح منسلک نہیں ہیں۔ اس میں رُومان بننے کا میلان موجود ہے۔ اس کو ذات کی تنہائی سے دلچسپی ہے۔ اُسے تضادات کا احساس ہے، نسلی اور دیگر تضادات کا اور اس میں روشنی اور تاریکی کی علامتیں ملتی ہیں۔

اگست کی روشنی میں "آواز اور جھلاہٹ" کے برعکس چیزوں کا ادراک "زماں" میں نہیں بلکہ "مکاں" میں ہوتا ہے۔ پادری ہائی ٹاور کے علاوہ جسے زمانہ برباد کر دیتا ہے، فاکنر کا کوئی کردار زمانہ سے آگاہ نہیں ہے۔ اور لینا گرووتو ماوراء زماں اقلیم میں رہتی ہے۔ یہ ابدیت بھی ہے اور لمحۂ حال بھی۔ ہمارے سامنے دریائے مسی سی پی کا وسیع منظر ہے اور ہمیں جیفرسن شہر، ہائی ٹاور اور مس برڈین کے مکانات دکھائے جاتے ہیں۔ یا پھر وہ دھواں جو مس برڈین کے گھر جلنے سے آسمان پر اُٹھ رہا ہے۔

یہ ایک سیدھی سادی مگر بے ربط سی کہانی ہے۔ لینا گرووریاست

الاباما کی ایک غریب ورناوان کھیت مزدور لڑکی ہے۔ وہ ایک شخص لیوکاس

برنچ کے تعاقب میں مصیبتیں جھیلتی شمالی مسی سی پی میں پہنچتی ہے۔ وہ حاملہ ہے

اور اُس کے پیٹ میں اسی لیوکاس برنچ کا نطفہ ہے۔ اُسے پتہ چلتا ہے کہ

اُس کا نکما عاشق شہر جیفرسن کے قریب ایک مل میں ملازم ہے۔ وہ وہاں

جاتی ہے، تو اُس کی مڈبھیڑ بائرن بنچ اور جو کرسمس سے ہوتی ہے۔ لیکن برنچ

وہاں سے بھاگ چکا ہے۔ کہانی آگے بڑھتی ہے تو لینا کے بچہ پیدا ہوتا ہے

اور وہ بدستور سفر میں ہے۔ مسلسل حرکت کی مثال۔ اب برنچ نہیں بلکہ بنچ اُس

کا رفیق سفر ہے لیکن لینا کو اب اس سے قطعاً کوئی دلچسپی نہیں کہ کون اُس کا ساتھی

ہے۔

اسی درمیان میں ایک طویل فلیش بیک کے ذریعہ ہمیں جو کرسمس کے حالات

بتائے جاتے ہیں۔ وہ یتیم ہے اور ہر شخص (وہ خود بھی) یہی سمجھتا ہے کہ وہ

نیگرو ہے۔ وہ مس برڈین کو جو نیو انگلینڈ کے ایک خاندان سے تعلق رکھتی ہے،

قتل کر دیتا ہے۔ گرفتار ہوتا ہے، فرار کر جاتا ہے اور آخر کار پادری ہائی ٹاور

کے باورچی خانے میں پرسی گریم کے ہاتھوں مارا جاتا ہے۔ ہمیں ہائی ٹاور کی

زندگی کی تفصیلات بھی بتائی جاتی ہیں۔ بالخصوص یہ کہ کس طرح اُس نے اپنا

مستقبل برباد کیا۔ کس طرح اپنی بیوی کو کھویا۔ کیونکہ ہائی ٹاور کو یہ وہم سما گیا تھا کہ اُس میں اُس کے دادا کی رُوح حلول کر گئی ہے جو خانہ جنگی کے زمانے میں جنوبی ریاستوں کی فوج میں افسر تھا۔ اور جیفرسن میں مارا گیا تھا۔ جس وقت کہانی کے ورق کھلتے ہیں تو ہائی ٹاور بوڑھا ہو چکا ہے اور گوشہ نشینی کی زندگی بسر کر رہا ہے۔ لیکن مرنے سے پہلے وہ اپنے آپ کو لینا اور جو کرسمس کے قصّوں میں اُلجھا لیتا ہے۔ اُس کا کردار ناول کے آخری حصّوں کی غیر تسلی بخش شیرازہ بندی بھی کرتا ہے۔ اس طرح ناول میں تین جُدا جُدا قصّے ہیں اور ہر ایک میں مرکزی کردار بھی الگ ہے۔

لینا گروو انتہائی عورت قسم کی عورت ہے۔ اُس میں وہ تمام نسوانی خصوصیات ہیں جو مرد کو اُلجھن میں ڈال دیتی ہیں۔ اپنا گرویدہ بناتی ہیں، اُسے صدمہ پہنچاتی ہیں۔ اور بالآخر شکست دے دیتی ہیں۔ فاکنر کے عقیدے میں مرد عورت سے زیادہ دلچسپ اور قابل قدر ہوتے ہیں لیکن کائنات کے شیطانی اصول کا فرمان ہے کہ مرد کی جنس عورت سے کمزور اور عارضی ہو اور صدمے اٹھائے۔ لینا میں فقط گائے کی سی طمانیت نہیں پائی جاتی بلکہ ابدی خداؤں کی سی نرمی بھی ہے۔ لینا میں ایک غیر متغیر داخلی آہنگ ملتا ہے جو تمام تضاد و تناقض کو

اپنے اندر ضم کر لیتا ہے یا بے معنی بنا دیتا ہے۔ کیٹس کی ایک نظم میں حسن صداقت ہے اور صداقت حسن۔ لینا گرو و اس مثالی وحدت کی زندہ علامت ہے۔ مگر اس سے فاکنر کی مراد مابعد الطبعیاتی مفاہمت نہیں ہے۔ اس سے تو فقط سفید فام اور سیاہ فام غربا اور دوسرے فلاکت زدوں کے قلب کی دانائی اور پائدار رواقیت کی تعریف مقصود ہے۔

جو کرسمس کے بارے میں پہلی بات تو یہ عرض کرنی ہے کہ وہ بد معاش (ویلین) نہیں ہے۔ اور نہ وہ کوئی المیہ ہیرو یا "مسیحی شخصیت" ہے۔ اس میں فاکنر کی پسندیدہ بہت سی خصوصیات ملتی ہیں۔ وہ دُکھ جھیلتا ہے۔ اُس کی شخصیت کے اندر تضاد ہے۔ وہ مغموم ہے۔ اُسے "دھکا" لگا ہے۔ وہ بس یہ چاہتا ہے کہ اُسے جینے دیا جائے۔ انسانوں کے تجربوں میں شریک ہونے دیا جائے۔ ایک ذات، ایک فرد بننے دیا جائے۔ اور یہ وہ خصوصیات ہیں جن کا پلڑا اُس کے جرم سے بھاری ہے۔ اس کا قاتل ہونا بھی ان کے مقابلے میں کم اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔

بعض روائتی نقادوں کا کہنا ہے کہ "جذباتی اور عمرانی مزاج کے لوگ جو کرسمس کو فقط مظلوم یا حالات کا شکار" تصور کریں گے۔ حالانکہ وہ قدیم

یونانی المیے کے ہیرو ای ڈی پس کی مانند ایک المیہ شخصیت ہے۔ لیکن جوکرسمس اور ای ڈی پس میں بنیادی فرق یہ ہے کہ جوکرسمس واقعی شکار ہے۔ اُسے کبھی بچاؤ کا موقع ہی نہیں ملتا۔ حالانکہ ایک المیہ ہیرو کو موقع ضرور ملنا چاہیے۔ "آواز اور جلال" اور دوسری کتابوں میں فاکنر زندگی کا صحیح معنی میں المیہ تصور پیش کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور پڑھنے والوں کے جذبات پر گہرا اثر ڈالتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر اُس کا چیزوں کا تصور یونان کے المیہ نویس سوفا کلیس کی بجائے "جذباتیوں اور عمرانیوں" سے زیادہ قریب ہے۔ جوکرسمس کا کردار ٹریجڈی نویس کا تخلیق کردہ کردار نہیں ہے بلکہ نیچری ناول نویس کا تخلیق کردہ کردار ہے۔ اس میں کوئی ٹریبت، کوئی تباہ کُن انتخاب، کوئی عظیم عمل، کوئی المیہ نظر نہیں ہے۔ اس کے بجائے ناول میں وراثت، ماحول، سبیت اور سماجی عدم مفاہمت ملتی ہے۔ جوکرسمس پر بعد میں جو کچھ بیتتی ہے، وہ اُس کے بچپن کی یتیمی کے ناگزیر حالات کا نتیجہ ہے۔ دراصل اسباب کا ایک سلسلہ ہے جس کی ہر کڑی واضح ہے۔ جوکرسمس کی زندگی کا رُخ تو ابتدا ہی میں متعین ہو جاتا ہے۔ وہ ایک الماری میں چھپا بیٹھا ہے اور ٹوتھ پیسٹ کھا رہا ہے۔ اور وہ باورچن کو کسی غیر مرد سے پیار کرتے دیکھ لیتا ہے۔ باورچن

کو بھی پتہ چلتا ہے کہ جوکر سمس نے سب کچھ دیکھ لیا ہے۔ اب جوکر سمس کو بید کھانے کا انتظار بلکہ آرزو ہے۔ لیکن باورچن اُسے چاندی کا ڈالر دیتی ہے

"وہ بید پڑنے کا منتظر تھا۔ اُس کا خیال تھا کہ پٹائی کے بعد اُسے

گھر سے نکال دیا جائے گا۔ لیکن عورت بول رہی تھی۔ــــ تیز

تیز ــــ پورا ایک ڈالر۔ دیکھ، اب تو اس سے کتنی چیزیں

خرید سکے گا۔ تُو ایک ہفتے تک مٹھائی خرید خرید کر کھا سکے گا۔

اگلے مہینے شاید میں تجھے ایک ڈالر اور دوں۔

اُس نے بالکل حرکت نہ کی۔ وہ بُت بنا کھڑا رہا۔ چھوٹا سا، گول

سا سر، گول گول سی آنکھیں۔ اُسے حیرت تھی، صدمہ تھا، رنج تھا۔"

لڑکا تو چاہتا تھا کہ اُسے انسان سمجھا جائے اور اُس کے اس "انسان پن" کو قبول کر لیا جائے۔ جسمانی اذیت کے بعد ہی سہی۔ بید لگنے سے اُس کا رشتہ بید مارنے والے سے جذباتی طور پر قائم ہو جاتا۔ اس کے بجائے اُسے چاندی کا ایک سکہ تھما دیا گیا۔ وہ اس گول چیز میں اپنی تباہی دیکھتا ہے۔ اُسے مجبور کر دیا جاتا ہے کہ آئندہ وہ ہر انسانی رشتے کو جس سے اُس کا واسطہ پڑے برباد کر دے۔ اس مجبوری میں اپنے آپ کو برباد کرنے کی جان لیوا خواہش

بھی شامل ہے۔

اس طرح جو کرسمس ہیروؤں کے اس طویل جلوس کا رکن بن جاتا ہے، جو بکھ وتنہا ہیں اور جن کی تقدیر میں تباہی لکھی ہے۔ امریکی ناول کے یہ ہیرو براک ڈین براؤن، ہاتھورن اور میل ویل کے ناولوں میں نمودار ہوتے ہیں۔

جو کرسمس کے اگرچہ امریکی مورث اور پیش رو موجود ہیں لیکن فاکنر نے یہ بھی کوشش کی ہے کہ وہ "وجودی" ہیرو بھی بن جائے۔ جوزف کونراد کی تصنیف "تاریکی کا دل" میں کورنز کا کردار جو کرسمس کا دور کا رشتہ دار معلوم ہوتا ہے۔ پادری ہائی ٹاور بھی کونراد کی کہانی کے راوی مارلو کا ہم قبیلہ ہے۔ کونراد اور فاکنر دونوں کا انداز میلوڈراماتی ہے اور دونوں تباہی اور تاریکی کا ایسا ڈھانچہ بناتے ہیں، حالات جس کے متقاضی نہیں ہوتے۔

پادری ہائی ٹاور فاکنر کے بہترین کرداروں میں سے ہے۔ ہمیں اُس کی کئی باتیں متاثر کرتی ہیں۔ اُس کی روزمرہ کی زندگی کے افسوسناک حالات، ٹوٹا پھوٹا گھر جس کے دروازے پر ایک ٹوٹی پھوٹی تختی لگی ہے اور اُس پر لکھا ہے "آرٹ کے سبق، کرسمس کارڈ، فوٹو چھاپنے کا سامان یہاں ملتا ہے۔" اُس کی کرسی اور میز جس پر بیٹھ کر وہ کھڑکی سے باہر کی دنیا کو گھورتا رہتا ہے اور

بائرن پنچ سے اُس کی گفتگو، جو اُس کا رفیق ہوتے ہوئے نسل اور عقل کے اعتبار

سے اُس سے مختلف ہے ——— ہائی ٹاور کا کردار چونکہ ناول میں اپنی جگہ

متعین کر لیتا ہے اسی لیے ہمیں اُس کے توہم سے جو اُس کی بربادی کا باعث

بنا ہے دلچسپی ہو جاتی ہے۔ ہائی ٹاور فاکنر کا دانش ور کردار ہے۔ وہ بڑا نفاست

پسند ہے، شریف بنتا ہے اور زندگی سے خوف زدہ ہے۔ وہ ماضی کی عظمتوں

اور جرائم سے ڈرا ہوا ہے۔ اسی لیے حال میں زندہ رہنے کی صلاحیت کھو

بیٹھتا ہے۔ فاکنر کے ایک اور کردار کوئنٹن کومپسن کی مانند وہ زمانہ اور قدرت

کے غیر منطقی بہاؤ پر ایک قسم کا نظم و ضبط عائد کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن

اشیا کے بارے میں اُس کا نظریہ مابعد الطبعیاتی یا دینیاتی نہیں ہے بلکہ خالص

وہمی اور جمالیاتی ہے۔ وہ ہمیشہ کیٹس اور ٹینی سن کی شاعری میں غرق رہتا ہے۔

بیسویں باب کا بغور مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت روشن ہوتی ہے کہ مرنے

سے پیشتر اُسے بصیرت کے جو چند لمحے نصیب ہوتے ہیں، اُن میں ہائی ٹاور

اپنے مسیحی عقیدے کی جانب مراجعت نہیں کرتا بلکہ صداقت کو جمالیاتی پہلو

سے گرفت میں لانا چاہتا ہے۔ صداقت اُس کے لئے ایک جمالیاتی تصور

بن جاتی ہے۔ مرنے سے پہلے وہ اپنے گرد و پیش صداقت ہی دیکھتا ہے۔

"میں مٹی کا مادھو نہیں تھا" وہ ایک لمحے کے لئے، زندگی کے آخری لمحے میں اپنے آپ کو آزاد محسوس کرتا ہے۔

"اگست کی روشنی" کی رمزیت کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے یہ مباحث اصل مسئلے سے حالانکہ کوئی تعلق نہیں رکھتے۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ اس ناول کی علامت "آواز اور جلال" یا "جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی" سے کہیں زیادہ پیچیدہ ہے۔ مگر وہ علامت جس کی تخلیق میں مصنّف کا ارادہ اور شعور شامل ہے بہت کم کامیاب ہے۔ مثلاً فاکنر کی یہ کوشش کہ مسیح کے اوصاف کو جو کرسمس کے کردار سے وابستہ کر دیا جائے۔ ایسی علامتیں مصنوعی، غیر نامیاتی اور عیارانہ معلوم ہوتی ہیں۔ وہ علامت جس کو کتاب کے عمل اور معنی سے نامیاتی تعلق ہے حلقے کی علامت ہے۔ میرا خیال ہے کہ مصنّف نے یہ علامت غیر شعوری طور پر استعمال کی ہے۔

ہمیں تین جدا جدا حلقوں کو ذہن میں رکھنا چاہیے۔ ان کا تعلق ناول کے تین اہم کرداروں سے ہے۔ "جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی" کا موضوع گوشہ نشینی اور معاشرتی زندگی کا اور بیگانگت اور میل جول کا تضاد تھا۔ یاد ہوگا کہ فاکنر نے ایڈی بنڈرین کی تنہائی کو بھی حلقے سے موسوم کیا تھا۔ لینا گروو کا

حلقۂ موت اور تجدید فطرت کا حلقہ ہے۔ اُس کے وجود کے حلقے میں صداقت
اور حسن سدا ایک دوسرے میں ضم ہوتے رہتے ہیں۔ لینا کی ذات تجربے،
قدرت اور وقت سے منسلک ہے۔

جو کرسمس کا حلقہ ہلاکت کا حلقہ ہے جو اُس کی زندگی میں بار بار اُبھرتا
رہتا ہے۔ کبھی یہ چاندی کے گول ڈالر کی شکل میں نمودار ہوتا ہے، کبھی مجسٹریٹ
اور اُس کے کتوں سے فرار کی صورت میں۔ وہ اس حلقے کو توڑنا چاہتا ہے
"انسان بن کر ظاہر ہونا چاہتا ہے"۔ مگر جب بھی اس کا امکان پیدا ہوتا ہے
(مثلاً عورت کے ساتھ اس کی راہ و رسم)، تو وہ اپنی تنہائی کو بچانے کی خواہش
کا شکار ہو جاتا ہے۔ آخر کار خودکشی ہی ایک حل نظر آتی ہے۔ یہ حلقہ نسلی بھی
ہے گویا اُس کی تقدیر میں سفید دنیا اور سیاہ دنیا کے درمیان مارا مارا پھرنا
لکھا ہے۔

اگر جو کرسمس کا اسیر کُن حلقہ حالات کی پیداوار ہے تو پادری ہائی ٹاور
کا حلقہ خود ساختہ ہے۔ اُس کے اپنے ذہن اور وہم کا تخلیق کردہ۔ فقط آخر
میں جب وہ زندگی کے جمود اور تنہائی سے آزاد ہوتا ہے تو وہ پہیہ جو اُس
کے توہم کا ایک جزو ہے آزادی سے گھومتا ہے۔

"پہیہ چکر لگا رہا ہے۔ وہ بڑی تیزی اور روانی سے گھوم رہا ہے۔ کیونکہ وہ اب بوجھ سے، گاڑی سے، دھرے سے، سب سے آزاد ہے۔ اگست کی شام کے دھندلکے ہیں اس میں ہالے کی سی ہلکی ہلکی تابانی ہے۔ ہالے میں چہرے ہی چہرے نظر آتے ہیں۔ ان چہروں پر دکھ نہیں ہے۔ کچھ بھی نہیں ہے، نہ خوف، نہ درد، نہ حقارت۔ وہ پُرسکون ہیں۔ گویا انہیں نروان حاصل ہو گیا ہے۔ اُس کا اپنا چہرہ بھی اُن چہروں میں شامل ہے۔"

زیرِ بحث علامت خاصی گہری ہے۔ مگر یہ نیچری انداز کی علامت ہے۔ "اگست کی روشنی" کی خالص مسیحی علامت زیادہ معنی خیز اور نمایاں نہیں ہوتی۔ ان باتوں سے تو کوئی متاثر نہیں ہو سکتا کہ فاکنر کے ایک کردار کا نام مسیحی ہے (جو کرسمس)، یا وہ حضرت مسیحؑ کا ہم عمر ہے۔ (۳۳ سال)، اور اُسے بھی ایک لحاظ سے صلیب پر چڑھا کر سُولی دی جاتی ہے۔ اگر یہ مسیحی ناول ہوتا تو حلقے کی علامت میں موت اور دوبارہ زندگی کی روایتی علامت ضرور شامل ہوتی۔ لیکن یہاں مسیحیت کا یہ مرکزی راز موجود نہیں ہے۔ فاکنر کا ذہن

تناسخ، تطہیر اور آہنگ سے متاثر نہیں ہوتا بلکہ جدائی، بیگانگی اور تضاد
سے حرکت میں آتا ہے۔ اگر "اگست کی روشنی" مسیحی ناول ہوتا تو حلقے یا
روشنی اور تاریکی کی علامت کو جوں کا توں استعمال کیا جاتا۔ لیکن اس میں
دشواری یہ ہوتی کہ اس خیال کو بھی داخل کرنا پڑتا کہ زندگی موت کے اندر
سے آتی ہے۔ یعنی شہر جیفرسن میں جو کرسمس کی موت سے ایک نئی روحانی
زندگی آئی ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ جو کرسمس کی موت سے کوئی نئی زندگی
نہیں اُبھرتی۔ کوئی تبدیل ماہیت نہیں ہوئی۔ کوئی نیا مذہبی شعور یا احساس
اُجاگر نہیں ہوتا۔ جو کرسمس کی موت پر ہم کسی ہیرو کی موت اور اُس کی دوبارہ
پیدائش کا جشن نہیں مناتے۔

"اگست کی روشنی" میں روشنی اور تاریکی، خیر و شر، زندگی اور موت
کی علامتیں ابدی اور خود مختار تضادات کی شکل میں پیش کی گئی ہیں۔ اس کا کوئی
امکان نہیں پیدا ہوتا کہ ان تضادات کو زندگی کے کسی ہمہ گیر نظریہ میں سمو لیا
جائے تاکہ اُن کے درمیان مفاہمت ہو جائے۔ دو ہی راستے کھلے تھے
(۱) کوئی بڑا ہی بھیانک اور جارحانہ عمل سرزد ہو (خودکشی)، یا (۲) محبت، تحمّل یا
مزاح کے ذریعہ زندگی کے ٹھوس اور آسان حالات سے دوبارہ ربط قائم

کر لیا جائے تا کہ عارضی طور پر ابدی تضادات سے فرار ہو سکے۔ اور دنیا جس ابدی تضاد میں مبتلا ہے اس پر مفاہمت کا گمان کیا جا سکے۔

آواز اور جلال

ہنری جیمز نے ہاتھورن کے بارے میں اظہار رائے کرتے ہوئے کہا تھا:۔

"آرٹ کا پھول وہیں کھلتا ہے جہاں مٹی گہری ہو۔ تھوڑا سا ادب پیدا کرنے کے لئے بھی بہت سی "تاریخ" درکار ہوتی ہے اور ادیب کو حرکت میں لانے کے لئے پورے سماج کی پیچیدہ مشین کی ضرورت ہوتی ہے۔"

"آواز اور جلال" اس صداقت پر گواہ ہے۔ اس قسم کے ناول کی تخلیق سے پیشتر جنوب میں (امریکہ کی جنوبی ریاستوں میں) "تاریخ" کا پورا ذخیرہ جمع ہونا لازمی تھا۔ فقط ماضی نہیں بلکہ ماضی کا احساس ضروری تھا۔ ایسا ناول لکھنے کے لئے عہد جدید کا ذہن بھی چاہیے تھا۔ ورنہ "آواز اور جلال" قسم کی کتاب انیسویں صدی میں لکھی جا سکتی تھی۔ جدید ذہن سے میری مراد ایک منقسم، حقیقت بین اور طنزیہ ذہن ہے جس کو تاریخ کے المیہ کا احساس ہو۔

اُنیسویں صدی میں شمال یا جنوب کا کوئی امریکی اہلِ قلم آواز اور جلال جیسا بھرپور اور گونج پیدا کرنے والا ناول نہیں لکھ سکتا تھا۔ ایسا ناول جس کی المیہ چھاپ اتنی گہری ہو جتنی آواز اور جلال کی۔ میل ویل کا ناول پیئیر بھی ایک خاندان کے زوال کی کہانی ہے۔ مگر فاکنر کے ناول کے مقابلے میں پیئیر کا تاثر بہت منتشر اور پراگندہ ہے۔ ہاتھورن کے ناول "سات چھجوں کا مکان" میں بھی آواز اور جلال کی سی المیہ استقامت مفقود ہے۔ مگر میل ویل اور ہاتھورن ہی کی روایت نے فاکنر کے لئے راہ ہموار کی۔ انہیں نے پہلے پہل ناول میں بھیانک اور گھمبیر ڈرامائی عمل کو داخل کیا اور حقیقت یہ ہے کہ فاکنر کا ناتا شمال کے ان ادیبوں سے اتنا ہی گہرا اور مضبوط ہے جتنا جنوب کے ولیم گل مور سمز سے۔

لیکن ان قدیم امریکی روایتوں اور فاکنر کے درمیان ایک اور دَور کا آنا لازمی تھا۔ یہ دور تھا نیچرل ناول کا۔ اس دَور نے موضوع کو تمام پابندیوں سے آزاد کر دیا۔ حقیقی المیہ ادب کی تجدید کی اور تقدیر کے عنصر کو وراثت اور ماحول کی شکل میں داخل کیا۔ شاید فاکنر سے پیشتر کارل مارکس اور غالباً فرائیڈ کو بھی آنا تھا۔ دوستوفسکی کو بھی مداخلت کرنا تھی۔ کیونکہ آواز اور جلال میں روسی خصوصیت

نمایاں ہے۔ دوستوفسکی کا ناول "کرمازوف" بھی ایک خاندان کے شیرازہ بکھرنے کی داستان ہے۔ کرمازوف کی مانند آوازا ور جلال میں بھی یونانی المیہ پوشیدہ ہے۔ چنانچہ فاکنر کی یہ تصنیف ہمیں ایسکیلیس (جس نے ایٹ ری اُوس خاندان کا تذکرہ لکھا) اور سوفوکلیس (جس نے تھی بیز کے خاندان کا حال رقم کیا) کی یاد دلاتی ہے۔ اور پھر آوازاور جلال سے پیشتر جیمز جوائس کی "یولی سس" کا لکھا جانا لازمی تھا۔

مگر ہم پہلے اس کتاب کے بنیادی عناصر کا ذکر کریں گے۔ اس کا موضوع ہے کومپسن خاندان کی آخری نسل۔ یہ خاندان آغاز داستان سے دو سو سال پیشتر مسی سی پی کے ایک فرضی ضلع (یوکناپٹاوفا) میں یورپ سے آکر سکونت اختیار کرتا ہے۔ اس کا عروج و زوال دراصل جنوب کے عروج و زوال کا نمائندہ ہے۔ خاندان کے باپ اور ماں کوئی نمایاں کردار ادا نہیں کرتے مسٹر کومپسن (جیسن سوئم) ایک معمولی سے وکیل ہیں۔ وہ اپنا زیادہ وقت شراب نوشی اور لاطینی مصنفوں کے مطالعے میں صرف کرتے ہیں اور جوانی ہی میں مر جاتے ہیں۔ مسز کومپسن اُس قسم کی عورت ہیں، جو خانہ جنگی کے بعد کے جنوبی ناولوں میں عام ملتی ہیں اور جن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ "جنگ نے

ہماری خواتین کو بھولتیاں بنا دیا۔" وہ سدا بیمار رہتی ہیں، چڑچڑی ہیں، ہر وقت شکایت کرتی رہتی ہیں اور ذہنی طور پر بھی علیل ہیں۔

اُن کے چار بچے ہیں۔ اور ڈلزی (نیگرو ملازم) کے علاوہ وہ ناول کے بھی اہم کردار ہیں۔ جیسن چہارم کاروباری آدمی ہے۔ وہ جنوب کے زمیندار طبقے کی پرانی روایتوں کو ترک کر کے خالص کاروباری زندگی اختیار کرتا ہے۔ اور بالآخر خاندان کی جائداد کو بھی فروخت کر دیتا ہے۔ چنانچہ وہ جگہ جو کسی زمانے میں ایک شاندار ریاست تھی، اب اُس میں چھوٹے چھوٹے بنگلوں کی قطاریں نظر آتی ہیں۔" جیسن کے دو بھائی ہیں۔ پہلا کوئینٹن ہے۔ اُسے خاندان کی عزت و آبرو کا ضرورت سے زیادہ احساس ہے۔ وہ اپنی آوارہ مزاج بہن کانڈے سی سے والہانہ محبت کرتا ہے اور اسی محبت کے کارن ہارورڈ یونیورسٹی کے پہلے سال ہی میں خودکشی کر لیتا ہے۔ پھر بنجی ہے، خاندان کا احمق۔ پھر کوئینٹن، کانڈے سی (کیڈی) کی بیٹی ہے۔ اس لڑکی کا باپ ایک مقامی آدمی، ڈالٹن ایمز ہے۔ کوئینٹن کارنیول کے ایک ملازم کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور اپنے ساتھ گھر کا بہت سا روپیہ بھی لے جاتی ہے۔ یہ روپیہ اُس کی ماں کیڈی کا تھا، جس کو جیسن چہارم نے غبن

کر لیا تھا۔ ناول کے کردار کچھ زیادہ کرتے دھرتے نہیں اور پلاٹ بھی مختصر ہے۔ لیکن کردار اور صورت ماجرا دونوں کا اُبھار ڈرامائی اور بھرپور ہے۔

آواز اور جلال جیسی عظیم کتاب کے تخلیقی عمل کا سُراغ لگانا بہت دشوار کام ہے لیکن فاکنر کے ناول میں ایک کردار ایسا ملتا ہے جس کے ابتدائی نقوش فاکنر کے پہلے ناولوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ اس کردار کے ارتقائی مدارج کی نشان دہی ممکن ہے۔ یہ کردار نوجوان دانش ور کا کردار ہے۔ وہ اپنوں میں رہ کر بھی اجنبی اور بیگانہ رہی محسوس کرتا ہے اور تباہی اُس کی قسمت میں لکھی ہے۔ اس کردار میں خود مصنّف کی ذات بھی جھلکتی ہے۔ یہ کردار فاکنر کے کئی ناولوں میں موجود ہے۔ مگر اس کا بھرپور اظہار کوینٹن کومپسن کی ذات میں ہوتا ہے۔

فاکنر کے اس تباہ ہونے والے نوجوان کا پہلا نقش اس کے ناول "سپاہی کی تنخواہ" کا زخمی شدہ سابق فوجی نوجوان ڈونلڈ ماہون ہے۔ لیکن وہ مہلک طور پر زخمی ہے اور خود مصنّف بھی اُسے اتنا کم سمجھا ہے کہ وہ ناول میں ایک بے جان شے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ فاکنر کے تیسرے

ناول ـــــ سارتوریس ـــــ میں ہمیں نوجوان بے یارڈ سارتوریس ملتا ہے۔ اُس کی سرگزشت اس لحاظ سے معنی خیز ہے کہ وہ بھی یوکناپٹاؤفا کے ایک پُرانے خاندان کا رُکن ہے۔ سارتوریس لکھتے وقت فاکنر، ہیمنگ وے، فزجرالڈ، ڈی ایچ لارنس اور ہکسلے کی تقلید سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہا تھا اور اپنا حقیقی موضوع دریافت کر رہا تھا۔ بے یارڈ ایک تاریخی کردار ہے مگر اس کی نقاشی روایتی انداز میں کی گئی ہے۔ وہ پہلی جنگ عظیم کے سابق سپاہیوں کی مانند ہشاش بشاش رہتا ہے اور پھر دفعتاً اداس بھی ہو جاتا ہے۔ وہ کسی دلچسپ جذبہ یا خیال کا مالک نہیں ہے۔

لیکن کوئینٹن کومپسن میں اس کردار کی نمائندگی زیادہ مکمل ہے۔ اُس کے پیچھے فقط اپنے پُرانے خاندان اور ضلع یوکناپاٹاؤفا کی پوری تاریخ ہی نہیں ہے بلکہ فاکنر کو اب "کردار برتنا" بھی آگیا ہے۔ یہ انکشاف اُس کو جیمز جوائس کے ناول یولی سس کے مطالعے کے بعد ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ کوئینٹن کو سٹیفان ڈی ڈالس کے رنگ میں رنگتا ہے۔ مشابہت بہت واضح ہے۔ دونوں ہیملٹ صفت نوجوان ہیں۔ دونوں اپنی جنم بھومی سے کٹے ہوئے ہیں، مگر اُس سے بڑا شدید لگاؤ محسوس کرتے ہیں۔ اُن پر زمانے کا بڑا گہرا اثر ہے

اور وہ اپنی زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات کی دلکشی میں محو رہتے ہیں۔ سٹیفان ڈی ڈالس کا یہ قول کہ "تاریخ ایک بھیانک خواب ہے جس سے میں بھاگنے کی کوشش کر رہا ہوں" کومپسن کی ذہنی کیفیت کی پوری پوری عکاسی کرتا ہے۔ دونوں نوجوانوں کو جرم کا احساس بھوت بن کر چمٹا ہوا ہے۔ کوئنٹن یہ یقین کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ اس نے اپنی حقیقی بہن کے ساتھ زنا کی ہے۔ اور سٹیفان ڈی ڈالس یہ یقین کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ اس نے اپنی ماں کو ہلاک کیا ہے۔

آواز اور جلال پر جیمز جوائس کے اثر سے فقط کوئنٹن کومپسن کا کردار ہی متاثر نہیں ہوا ہے۔ بلکہ کتاب کا پورا ڈھانچہ اور اس کی زبان بھی اس سے متاثر ہے۔ چنانچہ پہلے دونوں حصوں میں تسلسل (یولی سس کی مانند) علامات اور خیالات کے تلازم سے قائم ہوتا ہے نہ کہ داستان کی بدولت۔ آواز اور جلال کی غیر روایتی تکنیک سے واقف ہو جانے پر ہمیں اس بات کا فوراً احساس ہونے لگتا ہے کہ کتاب کا قصہ بذات خود بہت مختصر اور روایتی ہے۔ مگر غور طلب بات یہ ہے کہ کتاب کا دائرہ عمل قصے کی حدوں کو پار کر جاتا ہے۔ اور ہم پر پوری ایک تہذیب کی تفصیلات منکشف ہونے

لگتی ہیں۔ یہ انکشاف ـــــ جیمز اور جوائس کے ناولوں کے انکشافات کی مانند ـــــ بجائے خود سب سے اہم عمل ہے۔ وہ ڈرامائی ہے۔ وہ عمل کی ضمنی تخلیق نہیں ہے بلکہ خود عمل ہے۔

آواز اور جلال ہنری جیمز کے تقاضوں کو ـــــ ڈرامے کی بابت ـــــ پورا کرتی ہے۔ اس میں "کرداروں کی پیش کش" بھی ہے اور "تصریحات کی استواری" بھی۔ "تصویر" اور "منظر" کو بھی ارادی طور پر یکے بعد دیگرے پیش کیا گیا ہے۔ اور جیمز کے ناول کے دوسرے تمام عناصر بھی موجود ہیں۔ مثلاً طرزِ زیست کی ڈرامائی ادائیگی، "شبیہوں کی رنگین نقاشی اور انتہائیوں کا شدید جذبہ" ـــــ پڑھنے والے پر ناول کی یہ ساری خصوصیات روشن ہوتی ہیں۔ بشرطیکہ وہ فاکنر کی مشکل زبان اور تاریخی واقعات کی تمسیخ میں نہ اُلجھ جائے۔ فاکنر نے جوائس کے طرزِ بیان کی جو تقلید کی ہے وہ اتنی نمایاں ہے کہ ہمیں اس کی نشان دہی کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ وہی داخلی خود کلامی، شعور کا وہی سیلاب مسلسل، وہی سینمائی مونتاج کا تاثر اور وہی آزاد، نغماتی اور ذو معنی زبان جو جوائس کی خصوصیت ہے، فاکنر کے اس ناول میں بھی ملتی ہے مگر یہ فروعات ہیں۔

میل ویل پر موبی ڈک لکھتے وقت جو کچھ گزری تھی وہی فاکنر پر
آواز اور جلال لکھتے وقت گزری۔ میل ویل کو بیک وقت دو چیزوں کا احساس
ہوا تھا: شیکسپیئر سے کس طرح استفادہ کیا جائے اور اُس مقامی اور ذاتی مواد
کو کس طرح کام میں لایا جائے جس کو وہ موبی ڈک سے پیشتر کی تصنیفات
میں استعمال کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ فاکنر نے جوائس سے استفادہ کیا
اور ضلع یوکناپٹاوفا کی ادبی معنویت کو پوری طرح استعمال کیا۔ چنانچہ موبی
ڈک اور آواز اور جلال امریکی اور یورپی فراست کے کامیاب اتحاد کی
کلاسیکی مثالیں ہیں۔ دونوں کتابوں میں مصنفوں نے پہلی بار صحیح معنی میں ایک
مقامی موضوع کا سُراغ لگایا اور اُس پر طبع آزمائی کی لیکن دونوں کتابوں میں
فن کاری کا سرچشمہ غیر ملکی تحریریں ہیں۔

آواز اور جلال میں چار خاکے ملتے ہیں۔ بنجی کا خاکہ ۷ راپریل ۱۹۲۸ء
کوئنٹن کا خاکہ ۲ رجون ۱۹۱۰ء۔ جیسن کا خاکہ ۶ راپریل ۱۹۲۸ء اور ڈلزی کا
خاکہ ۸ راپریل ۱۹۲۸ء ——— فاکنر نے کتاب کے سب سے مشکل حصے کو
سب سے پہلے پیش کر کے ہمارا کام آسان نہیں کیا ہے۔ چنانچہ اکثر قاری بیان
کی دقت اور زمانے کے جلد جلد بدلنے کی تکنیک سے دل برداشتہ ہو

جاتے ہیں۔ سونے پر سہاگہ یہ کہ بنیادی کردار جو نقطۂ نظر بھی ہے نرا احمق ہے۔ لیکن لائینل ٹرلنگ کے بقول ہنجی کی بنیادی خصوصیت یہ نہیں ہے کہ وہ احمق ہے بلکہ یہ ہے کہ اُس میں انسانیت کا درد ہے۔ ہنجی میں ایک ایسا گداز پایا جاتا ہے جس کی نظیر امریکی ناول کی پوری تاریخ میں نہیں ملتی۔ مثلاً موبی ڈک میں چھوٹی پپ ہنجی کے دردِ انسانی کے مقابلے میں فقط ایک ادبی تصور نظر آتی ہے۔ ہنجی اٹھارہ سال کی عمر میں احاطے سے باہر جاتا ہے اور سکول کے بچوں کو اس غلط فہمی میں تنگ کرتا ہے کہ اُس کی چہیتی بہن کیڈی بھی انہی بچوں میں شامل ہے۔ اس ٹکڑے کا جواب شاید دوستوسکی ہی کی تحریروں میں مل سکے۔

"مجھے ڈر لگتا ہے۔"

"وہ تمہیں مارے گا نہیں میں روز اس راستے سے گزرتا ہوں۔ وہ بس باڑھ کے ساتھ ساتھ دوڑتا رہتا ہے۔"

وہ آگے بڑھتے رہے۔ میں نے پھاٹک کھول دیا۔ اور وہ رک کر واپس جانے لگے۔ میں کہنا چاہتا تھا اور میں نے اس لڑکی کو پکڑ لیا۔ میں کہنے کی کوشش کر رہا تھا کہ وہ زور سے چیخی۔ اور میں کہنے کی کوشش کر رہا تھا اور

کوشش میں تھا اور چمکیلی شکلیں رکنے لگیں اور میں بھاگنے کی کوشش کرنے لگا۔ میں نے اُسے اپنے چہرے سے ہٹانا چاہا لیکن چمکیلی شکلیں واپس جا رہی تھیں۔ وہ پہاڑی پر چڑھ رہی تھیں کہ وہ گر پڑی اور میں نے رونے کی کوشش کی اور میں نے پہاڑی پر سے اپنے کو گرنے سے بچانے کی کوشش کی۔

اور لسٹر نے کہا،

"ارے پگلے ادھر آ۔ اب ٹسوے بہانے بند کر۔"

بے شک بنجی میں انسان کا درد ہے۔

مگر مشکل یہ ہے کہ یہ احمق فقط ناول کا ایک کردار نہیں ہے، بلکہ ایک نقطۂ نظر بھی ہے اور مصنف کا اصرار ہے کہ ہم چیزوں کو اسی احمق کے نقطۂ نظر سے دیکھیں اور سمجھیں۔ ایسی صورت میں ہمیں یہ حقیقت ذہن نشین کر لینی چاہیئے کہ احمق کی آواز دراصل احمق کی آواز نہیں ہے بلکہ اس کے پردے میں ایک نہایت ہنرمند ناول نویس بول رہا ہے۔ دوئم یہ کہ احمق کے مقام سے چیزوں کا مشاہدہ اور تجربہ کرنے میں بعض جمالیاتی فائدے بھی ہیں۔ بنجی کا تجربہ فقط چند چیزوں تک محدود ہے۔ مثلاً کیڈی اور گھر کے دوسرے افراد، قبرستان، احاطے کے سامنے کی باڑھ، گولف کھیلنے والے، پتیاں

کی مہک، آگ کی روشنی اور وہ آئینہ جس میں وہ اپنی صورت بڑے شوق سے دیکھتا رہتا ہے۔ یہ اور اسی نوع کی چند دوسری خیالی تصویریں اُس کے ذہن کے سامنے ناچتی رہتی ہیں۔ بنجی کا تجربہ بہت محدود ہے لیکن اس تجربے کا ادراک وہ عقل کے توسط سے نہیں کرتا اور نہ اُس میں عام انسانوں کی سی اخلاقی نتیجہ نکالنے والی سمجھ بوجھ ہے۔ اس طرح بنجی کے واسطے سے فاکنر ہمیں تجربے کا ایک ایسا احساس دیتا ہے جو براہ راست ہے اور جس میں ابتدائی انسان کی سی معصومیت اور تازگی ہے۔ فاکنر نے اس حصے میں وہی کیا ہے جو ایک عظیم فن کار کے شان شایاں ہے۔ وہ اپنا کیک کھا کر بھی بچا لیتا ہے۔ یعنی وہ کردار کو ناول میں داخل کرنے کا جواز ثابت کر دیتا ہے۔ اُس کا مقام محفوظ کر دیتا ہے اور ساتھ ہی اس کردار کو اپنا یعنی ناول نویس کا نقطۂ نظر پیش کرنے کی خاطر استعمال کرتا ہے۔

مگر بنجی پراگندہ مزاج اور پریشان خیال نہیں ہے۔ چنانچہ اس حصے میں فن کار نے بڑی چابک دستی سے حالات کو اپنے قابو میں رکھا ہے۔ اس حصے کے واقعات آئندہ ہونے والے واقعات کی پیش گوئی اور پیش بینی کرتے ہیں۔ حالانکہ سب کردار ابھی بچے ہیں۔ مثلاً کوینٹن ابھی سے الگ تھلگ

رہتا ہے، خاموش طبع ہے اور بیٹھا سوچا کرتا ہے۔ کیڈی ابھی سے بڑی

خود رائے اور آزاد منش ہے۔

"میں پروا نہیں کرتی،" کیڈی نے کہا، "میں اُس کمرے میں گھستی چلی

جاؤں گی جہاں وہ لوگ بیٹھے ہیں۔"

"شرط ہے، اگر تمہارے ڈیڈی بید سے تمہاری کھال نہ ادھیڑ لیں،

تو میرا ذمہ۔" ورش نے کہا،

"میں پروا نہیں کرتی،" کیڈی نے کہا۔

جیسن چہارم ابھی سے کاروباری، بدطینت اور لالچی ہے۔ وہ

اپنے ہاتھ ہر وقت جیب میں رکھتا ہے اور کہتا رہتا ہے،

"مجھے بھوک لگی ہے۔"

اور باپ سے جاکر چغلی کھاتا ہے کہ

"کیڈی اور کوئنٹن نے ایک دوسرے پر پانی پھینکا ہے۔"

فاکنر کے خیال میں احمق کا ذہن لاشعور کی مانند زمانے کی قید سے

آزاد ہے۔ بنجی کو ۱۹۰۲ء کے واقعات اُسی طرح یاد ہیں جس طرح ۱۹۱۰ء

یا ۱۹۲۸ء کے۔ ایک بار پھر فاکنر اپنا کیک کھا کر بھی بچا لیتا ہے۔ وہ گونگے

ہوئے واقعات میں جان ڈال کر انہیں پھر سے تازہ کر دیتا ہے اور اسی

کے ساتھ پڑھنے والے کو عہد گزراں کے قومی احساس اور وقت کے

سوز و گداز سے آشنا کرتا ہے۔

بنجی کے حصے میں وقت کے تغیرات کو سمجھ لینا چنداں دشوار نہیں

ہے۔ ہر تغیر کو باریک خط سے ظاہر کر دیا گیا ہے۔ اور ہر تغیر خیالی تصویر

کی مدد سے پیدا کیا گیا ہے۔ مثلاً کتاب کے آغاز میں بنجی گولف کھیلنے والوں

کو "کیڈی، کیڈی" پکارتا ہوا سنتا ہے اور وہ رونے لگتا ہے کیونکہ اُسے

اپنی بہن یاد آ جاتی ہے جو ۱۹۱۰ء میں اٹھارہ سال گزرے گھر سے بھاگ

گئی تھی۔ یا اُس کا کپڑا باڑھ کے تار سے اُلجھ جاتا ہے اور وہ اور پیچھے

کے واقعات (۱۸۹۸ء یا ۱۹۰۰ء کے) یاد کرنے لگتا ہے۔ جب کہ

وہ کرسمس کے دنوں میں باڑھ کے اندر سے رینگ کر باہر گیا تھا اور اُس

کے ہاتھ سردی سے سُن ہو گئے تھے۔ زمانے کی سطح اہم سالوں میں بدلتی

ہے۔ ۱۹۰۰ء کے قریب کا زمانہ جب یہ بچے بہت چھوٹے تھے۔ ۱۹۱۰ء

کا زمانہ جب کیڈی کی شادی ہوتی ہے اور کوینٹن خودکشی کرتا ہے۔ ۱۹۱۳ء

کا زمانہ جب بنجی بچوں کو ڈراتا ہے اور آختہ کر دیا جاتا ہے اور ۱۹۲۸ء

کا موجودہ زمانہ جب کہ اُس کی نوجوان بھانجی کوئینٹن کا رینول کے ملازم کے ساتھ بھاگنے کا منصوبہ بنا رہی ہے۔

آواز اور جلال کے کوئینٹن والے حصے میں جانے بوجھے واقعات، نیا بُعد، نئی گہرائی اور معنویت اختیار کر لیتے ہیں۔ کیونکہ ان خیالات اور واقعات کا معمول بڑا ہی پیچیدہ اور دقیق ہیں ذہن رکھتا ہے۔ کوئنٹن کا ذہن بھی بنجی کی مانند خیالات کو اپنے اوپر مسلط کر لیتا ہے اور گھوم پھر کر محدودے چند خیالی تصویروں اور تصورات سے کھیلتا ہے وہ کتاب کے ابتدائی صفحات کے واقعات پر رہ رہ کر غور کرتا ہے۔ باپ کے مغموم خیالات وقت کے معنی کے بارے میں، بہن کیڈی کی شادی، اُس کا یقین کہ اُس نے اپنی بہن کے ساتھ کسی نہ کسی شکل میں زنا ضرور کی ہے۔ موت سے والہانہ وابستگی اور خودکشی کا منصوبہ۔

یہاں یہ اعتراف کر لینا مناسب ہو گا کہ کوئینٹن کا حصہ اتنا کامیاب نہیں جتنے دوسرے حصے ہیں۔ مجموعی اعتبار سے تو جوائس کا اثر مفید ہی رہا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ سٹیفان ڈی ڈالس کی طرح کوئینٹن بھی ایک مبہم اور تجریدی کردار بن گیا ہے۔ البتہ کوئینٹن کے رشتے سے دوسرے

کردار زیادہ روشن اور حقیقی ہو گئے ہیں۔ چنانچہ ہم اگر یہ نہ بھی تسلیم کریں کہ وقت کی پٹری سے ہٹنے کی ایک مبہم خواہش کسی کو اس حد تک متاثر کر سکتی ہے جس حد تک کوئینٹن متاثر ہوا ہے۔ تب بھی ہم کیڈی کے کردار اور کوئینٹن کے اپنی بہن کے لئے علیل پیار کی صداقت کو آسانی سے مان سکتے ہیں۔ کوئینٹن کی پیچیدہ تقریریں اور اُس کی بیمار خود بینی ہمیں ضرور تھکا دیتی ہے مگر ہمیں صلے میں بعض دوسرے کرداروں کی جھلک بھی مل جاتی ہے۔ ان میں جیرالڈ بلانڈ کینٹکی علاقے کا دولت مند نوجوان ہے۔ اُس کی اونگھتی ہوئی ماں ہے۔ نیگرو پادری ہے جو شمال میں رہ آیا ہے اور بڑ ہانکتا رہتا ہے۔ ہربرٹ ہیڈ ہے جس نے ہارورڈ میں اُسے فریب دیا تھا اور جس سے کیڈی کی شادی جلدی جلدی کر دی جاتی ہے۔ کیونکہ کیڈی کو ایک اور آدمی سے ناجائز تعلق کے باعث حمل ہو گیا ہے۔

ننھی اطالوی لڑکی کا کردار (جو کوئینٹن کا پیچھا کرتی ہے اور اُسے مصیبت میں ڈال دیتی ہے) بہت کامیاب ہے۔ وہ کوئینٹن کے لئے "چھوٹی بہن موت" ہے۔ یہ تمثیل بے جوڑ نظر نہیں آتی کیونکہ واقعات کو پوری تفصیل سے اور حقیقت پسندانہ انداز میں بیان کر دیا گیا ہے۔ کوئینٹن وقت سے بھاگنا

بچاتا ہے۔ اور زندگی کی آواز اور جلال سے گریز کرتا ہے۔ اسی لئے
وہ یہ یقین کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ اُس نے کیڈی کے ساتھ زنا کی
ہے۔ "جس طرح آگ کا شعلہ چیزوں کو پاک و صاف کر دیتا ہے۔ اُسی طرح
یہ گناہ بھی اُنہیں ایک ماورائی اقلیم میں پہنچا کر اُن کے قدرتی وجود کی
آلودگیوں کو دھو دے گا۔" اُس کو (کیڈی) اس شور مچانے والی دنیا سے
الگ کرنا مقصود تھا تاکہ دنیا ہم سے دُور بھاگنے پر مجبور ہو جائے اور
تب دنیا کا شور ہمیں یوں محسوس ہوگا گویا شور ہی نہ تھا۔" کوئینٹن جب بھی
اپنی بہن کو یاد کرتا ہے تو اُس کے خیالات نہایت حسین و جمیل ہو جاتے
ہیں۔ مثلاً وہ ٹکڑا جہاں دونوں بھائی بہن نے مل کر خودکشی کا ناکام منصوبہ
بنایا تھا۔ کوئینٹن اور اُس کے باپ کے درمیان اس حصے کے آخر میں جو
مکالمہ ہوتا ہے وہ بھی بڑا اثر انگیز ہے۔

فاکنر کی تحریر میں کرداروں کا طرزِ گفتگو ہی سب کچھ ہے۔ سارا فرق
اسی سے پیدا ہوتا ہے۔ ہنری جیمز کو بول چال کی زبان کا بہت خیال رکھتا
ہے۔ لیکن اُس کے سب کردار ہنری جیمز ہی کی زبان میں بات چیت
کرتے ہیں۔ اس کے برعکس فاکنر کے ہر کردار کی زبان الگ ہے۔ وہ

اپنی جدا زبان رکھتا ہے۔ چنانچہ کوئینٹن کی زبان دوسروں سے مختلف ہے
کبھی وہ جوائس کی زبان بولتا ہے، کبھی وہ بڑی سجی سجائی خطابت کی زبان
بولتا ہے اور کبھی اُس کی زبان بڑی پھچھوری اور سوقیانہ ہو جاتی ہے۔

جیزن کے حصے کے ابتدائی الفاظ ہی سب کچھ منکشف کر دیتے ہیں
میں کہتا ہوں، "ایک بار کُتیا تو سو بار کُتیا۔" فاکنر جیزن کے لب و لہجہ سے
بخوبی واقف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جیزن کا کردار بڑا سچا، بڑا طبع زاد اور بڑا
یادگاری کردار ہے۔ یہ کردار ناول نویس کی فتح ہے، اُس کا شاہکار ہے اس
کے مقابلے میں بنجی اور کوئینٹن وغیرہ اخلاقی، فلسفیانہ اور علامتی ناپ تول
کی تخلیق نظر آتے ہیں۔ ہم دراصل اطمینان کا سانس اُسی وقت لیتے ہیں جب
یہ کردار مصنف کے خیالات کی ترجمانی کرتے کرتے اپنے اصلی روپ میں
ظاہر ہوتے ہیں۔ تب ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ کس طرح سوچتے اور کس طرح
رہتے ہیں۔ لیکن جیزن کے کردار میں ہمیں اطمینان کا سانس لینے کا موقع تلاش
کرنے کی ضرورت کبھی محسوس نہیں ہوتی۔

مگر جیزن کے ذہن کا لاشعوری پہلو کچھ ایسا دلچسپ نہیں ہے۔ اُس
کے خیالات کے بہاؤ میں وہی شوریت ہے جو اُس کی زبان میں ملتی ہے۔

لیکن فاکنر ناول کے دوسرے اجزا کی مانند یہاں بھی نقطۂ نظر کی روایت پر اصرار کرتے ہوئے جیزن کو داخلی خود کلامی پر مجبور کرتا ہے۔ جیزن کی یہ داخلی تقریریں بڑی پھسپھسی ہوتی ہیں۔ جیزن کے خیالات اور تجربے بھی اُس کے اوپر ہر وقت طاری رہتے ہیں اور بہت محدود ہوتے ہیں۔ لیکن چونکہ وہ سدا مادی دنیا میں رہتا ہے۔ اس لئے اُس کے یہ تجربے اور خیالات اپنی تمام آلودگیوں اور ناپاکیوں کے باوجود بنجی اور کوئنٹن کے تجربوں اور خیالات سے زیادہ حقیقی نظر آتے ہیں۔

فاکنر کے بارے میں روایتی رائے رکھنے والے اصحاب کو جیزن کو اُس نظر سے دیکھنے میں بڑی دشواری ہوگی جس نظر سے فاکنر اپنے اس کردار کو دیکھتا ہے۔ "روایتی رائے" سے میری مراد فاکنر کے بارے میں نقادوں کی یہ رائے ہے کہ فاکنر کے کردار دو حصوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ "اچھے کردار" اور "بُرے کردار"۔ اچھے کردار عزت اور انصاف کے جنوبی آئیڈیل پر قائم رہتے ہیں۔ اور ایک ایسے معاشرے پر ایمان رکھتے ہیں جس کی بنیاد روایت، مذہب اور احساس یگانگت ہے۔ "بُرے" لوگ انفرادیت کے قائل ہوتے ہیں، مادہ پرست اور دنیا دار ہوتے ہیں۔ اُن میں عزت، روایت،

اور خاندان کی حرمت کا کوئی شعور نہیں ہوتا اور اُن کا احساس بیگانگت فقط چاندی کے سکوں سے تعلق رکھتا ہے۔

اس میں شبہ نہیں کہ یہ اخلاقی امتیازات فاکنر کی حد تک کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ اور اگر وہ دورِ جدید کی پیداوار نہ ہوتا، حقیقت پسند اور ایمان دار نہ ہوتا، تو شاید ان باتوں کو اسی انداز میں قبول کر لیتا جس بھولے پن کے انداز میں خانہ جنگی سے پیشتر جنوبی ریاستوں کے لوگ ان باتوں کو قبول کر لیا کرتے تھے۔ وہ قبول کرتا ہے لیکن اُس طرز اور اُن تحفظات کے ساتھ جو ایک منقسم اور متضاد ذہن میں پیدا ہوتے ہیں۔

چنانچہ جیسن ابتدا میں تو وہی روایتی بُرا آدمی بن کر نمودار ہوتا ہے وہ بدطینت، لالچی اور گندہ ذہن ہے۔ اور وہ سامی نسل کے لوگوں کا مخالف ہے۔ مگر وہ دُکھی بھی ہے۔ اُس کو مایوسیاں ہوتی ہیں اور درد سر کے نفسیاتی دورے پڑتے ہیں۔ فاکنر اس آدمی کی دو چیزوں سے ہمدردی کرتا ہے۔ پہلی یہ کہ جیسن میں احساس مزاح پایا جاتا ہے۔ دوسرے وہ ایک عجیب قسم کا مردانہ "صدمہ" برداشت کرتا رہتا ہے۔ اُسے عورتوں کی غداری، شہوت پرستی، اپنے آپ پر ترس کھانے کی عادت اور حیوانی

کامیابی کے باعث طرح طرح کی تکلیفیں پہنچتی ہیں۔ اُسے (ڈلزی کی
ذات میں) عورت کی اخلاقی فوقیت سے بھی صدمے پہنچتے ہیں۔ اُس
کی بھانجی کوئینٹن روپیہ لے کر کارنیول کے آدمی کے ساتھ بھاگ گئی
ہے۔ اور وہ موٹر میں اُس کو ڈھونڈنے نکلا ہے۔ اُس کے سر کا درد
لحظہ بہ لحظہ اور شدید ہوتا جاتا ہے۔ مگر جیزن بھانجی کا دیوانہ وار تعاقب
کر رہا ہے۔ اس طرح فاکنر نے اُس کے داخلی کرب اور اذیّت کا
حال ہمیں بتایا ہے۔ اُس کی شکست میں اتوار کی صبح کا سا سکون ہے۔
رہا اُس کا احساس مزاح سو اُس کی سفّاکی کو تسلیم کرنا پڑے گا۔

"میں نے جواب دیا، نہیں! مجھے یونیورسٹی میں تعلیم نصیب
نہیں ہوئی ہے۔ کیونکہ ہارورڈ یونیورسٹی میں رات کے وقت
تیرنے کا سبق دیا جاتا ہے حالانکہ سبق دینے والوں کو خود
تیرنا نہیں آتا۔ مجھ میں غیرت اور غرور بھی نہیں ہے۔ کیونکہ
میرا باورچی خانہ کالے جلشیوں سے بھرا ہوا ہے، جن کا
پیٹ بھرنا میرے ذمے ہے۔ گورنر اور جنرل۔ لاحول
ولاقوۃ! شکر ہے کہ ہمارے خاندان میں کبھی کوئی بادشاہ

اور صادر نہیں ہوا اور نہ ہم سب جیکسن میں میٹھے تلیاں پکڑتے

ہوتے۔"

آواز اور جلال کے پہلے تینوں حصوں کا آغاز گفتگو کی آواز یا کسی کے داخلی افکار کے طویل سلسلے سے ہوتا ہے۔ لیکن ڈلزی کے سکشن میں ہم کردار کو پہلے دیکھتے ہیں پھر اس کی آواز سنتے ہیں۔ ڈلزی کا خاکہ مصور کے موقلم سے کھینچا گیا ہے۔ اور یہ جان لینے کے بعد کہ مصور جدید دبستان کا "اظہاری" مصور ہے۔ ماننا پڑتا ہے کہ تصویر نہایت عمدہ ہے۔ تصویر پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ مگر اس کردار کی گفتگو بھی بے حد اثر انگیز ہے۔ اس کی زبان سے نکلا ہوا ہر لفظ ناگزیر طور پر حقیقی اور المیہ معنویت سے لبریز ہوتا ہے۔ ڈلزی ہمیں اپنی طرف بحیثیت ایک فرد اور بحیثیت المیہ "کورس" دونوں طرح سے متوجہ کرتی ہے۔ اس کی گفتگو میں جھوٹ اور بناوٹ کا شائبہ تک نہیں ملتا۔ نہ تو سٹیج کے روایتی اور مضحکہ خیز نیگرو کی جھلک نظر آتی اور نہ رومانوی انداز میں اس کی دانائی اور بینائی کو بانس پر چڑھایا جاتا۔ اس کے لہجے میں خود اعتمادی اور استواری ہے خواہ اس کے الفاظ بول چال کے ہوں یا انجیل کے سے۔

ڈلزی اگر دوسرے کرداروں کی بہ نسبت ہمارے حواس کو زیادہ بھرپور طریقہ پر متاثر کرتی ہے تو یہ کوئی اتفاقی امر نہیں ہے۔ وہ اس دنیا میں رہتی ہے اور دوسرے کردار اس دنیا میں نہیں رہتے۔ وہ حالات کو جیسے بھی ہوں، قبول کر لیتی ہے۔ ڈلزی کی اس المناک "قبولیت" میں انسانی حالات سے آگہی کا شعور ملتا ہے جس کا متحمل کوئی دوسرا کردار نہیں ہو سکتا۔ اُن میں ڈلزی کی المناک آگہی کا فقدان ہے۔ اسی لئے وہ پریشان اور ہراساں ہو جاتے ہیں۔ حالانکہ ڈلزی ایسے موقع پر اخلاقی طور سے بدستور عمل میں مصروف رہتی ہے۔ چنانچہ کتاب کے خاتمہ کا ٹکڑا اُس کا لُب لباب بھی ہے۔ بنجی اس وجہ سے گرج رہا ہے کہ لسٹر گاڑی کو بائیں سمت کی بجائے احاطے کے دائیں سمت سے لے گیا ہے۔

"بن کی آواز گرجتی رہی۔ کوئین پھر چلنے لگی۔ اب کے وہ احاطے کے دائیں جانب چل رہی تھی۔ اُس کے قدموں کی کھٹ کھٹ صاف سنائی دے رہی تھی۔ اچانک بن خاموش ہو گیا۔ لسٹر نے جلدی سے پیچھے کی طرف مڑ کر دیکھا اور پھر گاڑی چلانے لگا۔ ٹوٹا ہوا پھول بن کی مٹھی کے اوپر مرجھا

کر جھک گیا اور اُس کی آنکھیں پھر خالی، نیلی اور پُر سکون ہو گئیں۔ عمارت کا سامنے کا حصّہ، اُس کے در و بام پھر ہلکے ہلکے بائیں سے دائیں جانب بہنے لگے —— ستون اور درخت، کھڑکیاں اور دروازے، سب اپنی اپنی جگہ درست تھے۔"

آواز اور جلال کو پڑھتے وقت یہ یاد رکھنا بہت ضروری ہے کہ یہ کتاب ایک ناول ہے۔ اس کا ڈھانچہ کسی علامتی نظم کا نہیں ہے بلکہ بنیادی طور پر ناول کا ڈھانچہ ہے۔ لیکن آواز اور جلال پر مروّجہ تنقید وں کو پڑھنے سے ذہن اس حقیقت کی طرف منتقل ہی نہیں ہوتا۔ مثلاً مسٹر کارویل کولنس کو اس کتاب میں "ساخت کے دو نظام" نظر آتے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ ساخت کا ایک نظام تو اُن علامتوں سے منسلک ہے، جو فاکنر نے شیکسپیئر کے ڈرامے میکبتھ سے مستعار لی ہیں۔ کتاب کا نام بھی میکبتھ ہی سے ماخوذ ہے۔

"بجھ جا، بجھ جا، اے چھوٹی سی شمع!
زندگی فقط ایک چلتا پھرتا سایہ ہے، ایک اناڑی

اداکار، جو گھنٹہ بھر سٹیج پر اکڑ کر چلتا اور اپنے کو ہلکان کرتا رہتا ہے۔ اور پھر ہمیشہ کے لئے غائب ہو جاتا ہے زندگی ایک حکایت ہے، احمق کی زبانی، آواز اور جلال سے بھرپور ـــــ،
مگر بے معنی ـــــ!"

بے شک بنجی ایک احمق ہے اور وہی یہ حکایت بیان کرتا ہے۔ لیکن اس کی معنویت! معاذاللہ۔ کتاب میں شمعیں بھی جلتی ہیں اور بنجی ان کو پسند کرتا ہے۔ کوئنٹن "سایہ" کا لفظ متعدد بار استعمال کرتا ہے اور انہیں کے مابین رہتا ہے۔ جیسن بڑا اناڑی اداکار ہے۔ وہ اپنے آپ کو ہلکان بھی کرتا ہے اور اکڑتا بھی ہے۔ لیکن ان باتوں میں ساخت کا کوئی نظام نہیں ہے۔ فقط الفاظ کی بازگشت ہے جو موسیقی کو اور حسین بنا دیتی ہے۔

دوسرا "ساخت کا نظام" فرائیڈ کی تعلیمات پر مبنی ہے۔ فرائیڈ کی اصطلاح میں بنجی (ID) ہے۔ کوئنٹن (EGO) ہے، جیسن (SUPER EGO) ہے۔ کینڈیسی ایک قسم کی (LIBIDO) اور ڈلزی مربوط شخصیت

(INTEGRATED PERSONALITY) مگر مسٹر کولنس کی ساری جانفشانی کے باوجود یہ ثابت نہیں ہوتا کہ اس کا اصولی ساخت فرائیڈی ہے۔ وہ فقط یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں کہ فرائیڈ اور فاکنر دونوں بڑے زبردست ماہر نفسیات ہیں۔

آواز اور جلال فاکنر کی تصنیفات میں سب سے "ناولی" تصنیف ہے۔ ہنری جیمز کے ناولوں کی مانند اس میں بھی رُومان کا عنصر بڑے پیچیدہ انداز میں تحلیل ہوا ہے، یہاں تک کہ رُومان، زبان، استعارے اور حاشئے کی شاعری بن گیا ہے۔ فاکنر کے دوسرے ناولوں میں رُومان کا عنصر زیادہ نمایاں اور منفرد ہے۔ بالخصوص "اگست کی روشنی" اور "جب میں بستر مرگ پر پڑی تھی" میں۔

اپنی تصنیف "سفری فاکنر" ایڈیشن میں میلکم کاؤلی نے لکھا ہے کہ فاکنر "امریکی ادب کی دو بنیادی روایات کا سنگم ہے۔ نفسیاتی ہیبت خیزی کی روایت جو علامتیت سے قریب ہے۔ یہ روایت چارلس بروک ڈین براؤن ہمارے پہلے پیشہ ور ناول نویس سے شروع ہوتی ہے اور پو، میل ویل، ہنری جیمز اور سٹیفن کرین سے گزرتی ہوئی ہمینگ

دلے پر ختم ہوتی ہے۔ دوسری روایت سرحدی مزاج اور حقیقت بینی ہے جو آگسٹس لونگ سٹریٹ سے شروع ہوتی ہے۔ اس کا بہترین نمائندہ مارک ٹوئین ہے۔" یہ خیال درست ہے۔ مگر جیسا کہ مسٹر کاؤلی خود کہتے ہیں، یہ تجزیہ فاکنر کی تحریروں کے تمام پہلوؤں پر حاوی نہیں ہے۔ مثلاً فاکنر میں حقیقت بینی کے علاوہ نیچرل ازم بھی ہے۔ اور پھر سرحدی مزاج کے علاوہ سرحد پسندی اور مرغزار دوستی کی روایت بھی ہے۔

فاکنر کے جینیس کے متعدد پہلو ہیں۔ گو اُن کی تحریریں بعض اوقات ڈھیلی ڈھالی، ناہموار اور تضیع اوقات معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن اس عظیم فن کار نے امریکہ کے بیسویں صدی کے ادب میں سب سے بڑا کارنامہ انجام دیا ہے اور اس کارنامے کی تکمیل میں ہمیں امریکی ناول نویس کا وہ فطری طریقہ کار جھلکتا ہے جس کے ذریعہ وہ ناول کو رُومان کی ابدی شاعری سے مالا مال کرتا ہے۔

"پناہ گاہ" بنام "پیچ کا چکر"

شاید تمثیل اور اشاریت کے فرق کو ایک اور مثال سے زیادہ واضح کیا جا سکتا ہے۔ فاکنر کا ناول "پناہ گاہ" (SANCTUARY) ایک سماجی ناول ہے۔ یہ امریکہ کے معاشی بحران کے زمانے کی تخلیق ہے۔ اور نیچری روایت کے مطابق ہے۔ اس کے برعکس ہنری جیمز کا ناول "پیچ کا چکر" (THE TURN OF THE SCREW) نفسیاتی وحشت خیزی کی ایک داستان ہے۔ دونوں ناولوں کا رشتہ گاتھک روایت سے ہے چنانچہ دونوں کا انحصار خوف و دہشت، ناپاک اور خبیث مقامات، غیر معمولی نفسیات اور مظلومیت کے مروجہ ہتھکنڈوں پر ہے۔

دوسرے تمام میلوڈراموں کی مانند "پناہ گاہ" بھی اپنے معنی کو افراد

اور واقعات کی مجرد اور میکانکی توضیح کا رنگ دیتی ہے اور چونکہ یہ افراد اور واقعات ہمیں جانے بوجھے سماجی مظاہر کی علامت نظر آتے ہیں لہٰذا ہم اروِنگ ہو کی اصطلاح میں پناہ گاہ کو "سماجی پہیلی" سمجھنے لگتے ہیں حالانکہ حقیقت میں وہ ایک قسم کی عمرانی تمثیل ہے۔

جارج میریئن او ڈانیل نے "پناہ گاہ" کو جس معنی میں تمثیل قرار دیا ہے، وہ عام طور پر قابل قبول نہیں ہے۔ حالانکہ او ڈانیل کا مقصد یہ تھا کہ اس کتاب اور فاکنر کی ایک عظیم تر تصنیف "آواز اور جلالی" کے درمیان فرق واضح ہو جائے۔ مسٹر او ڈانیل فاکنر کو ایک "روایتی"، متحرک اور المیہ ادیب قرار دیتے ہیں۔ اُن کا کہنا ہے کہ فاکنر جنوب کی بہترین رئیسانہ روایتوں کی پیداوار تھا اور اپنے ناولوں میں جنوب کے زوال کا ماتم کرتا اور اس کی نقش گری کرتا ہے۔

جس طرح مسٹر او ڈانیل فاکنر کے تخیل کو متحرک، المیہ اور روایتی کہتے ہیں اُسی طرح مسز لیوس بھی بالعموم اُنہیں القاب سے یاد کرتی ہیں۔ چنانچہ مسز لیوس کی مانند مسٹر او ڈانیل بھی فاکنر کے تخیل کے کئی متضاد پہلوؤں پر غور کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اور ایک ادھوری صداقت کو مبالغہ آمیز طریقہ

پر بیان کرتے ہیں۔ مسٹر اوڈانیل نے "پناہ گاہ" کی تمثیل کی جس طرح تشریح کی، وہ انہیں کے الفاظ میں سنیئے:۔

"تمثیل کا تانا بانا یہ ہے:۔ جنوبی عورت خراب ہو چکی ہے، مگر ابھی تک ناپاک نہیں ہوئی ہے (ٹمپل ڈریک) وہ خراب شدہ روایت (گوون سٹیونس) کی سنگت میں ہے، وہ شہوت پرست جدیدیت (پوپے) کے چنگل میں پھنس جاتی ہے۔ یہ جدیدیت نکمی ہے۔ لیکن اپنے مضبوط حلیف قدرتی لذت (ریڈ) کی مدد سے جنوبی عورت سے غیر فطری طور پر زنا کرتی ہے اور پھر اتنی کامیابی سے اُس کا اغوا کرتی ہے کہ اُس کی بربادی مکمل ہو جاتی ہے اور وہ جدیدیت کی باقاعدہ حلیف بن جاتی ہے۔ اسی درمیان میں "پور وھائٹ ٹریش" (گوڈون) ایک ایسے جرم میں ماخوذ ہوتا ہے جس کو روکنے کی کوشش اُس نے "نائیف فیتھ فل" (ٹامی) سے مل کر کی تھی۔ روایت (ہوریس بن بو) حقیقت حال سے واقف ہو جاتی ہے اور وھائٹ ٹریش کو بچانے کی

ناکام کوشش کرتی ہے۔ بہرکیف جنوب کی عورت اب اتنی
خراب ہو چکی ہے کہ وہ وھائٹ ٹریش کو سزا پاتے اور پھر
بلوائیوں کے ہاتھوں سُولی پر چڑھتے دیکھتی ہے اور کچھ نہیں
بولتی۔ تب دولت (جج ڈریک) اُسے یورپ کی عیش پسند
زندگی کی سیر کرواتا ہے۔ جدیدیت کے اندر نکماپن اور
تباہی کا احساس پیدائشی تھا۔ چنانچہ وہ اپنی تباہی پر آپ
خوش ہوتی ہے۔ اُس سے اب تک ایک جرم سرزد نہیں
ہوا ہے اور وہ ہے "قانون اور ضابطے کی انقلابی بربادی"
کا دالا یا ما پولس مین کا قتل جس کے لئے بے گناہ پوپے کو
پھانسی دی جاتی ہے۔) لیکن وہ اس میں ماخوذ ہو کر بھی
مگن ہے۔"

یہ تاویل اپنی مضحکہ خیز تشخیص کے باوجود بنیادی طور پر درست نظر
آتی ہے۔ اس سے یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ فاکنر میں ہاتھورن کی
مانند اتنی قوت تمیز نہیں ہے جتنی اُس کے مرید سمجھتے ہیں۔ فاکنر کے تخیل کے
بالائی حصوں میں بڑی نفاست اور قوت امتیاز موجود ہے لیکن زیریں حصوں

میں تو بڑے گنوار قسم کا بھونڈا اور گھٹیا تخیل کارفرما رہتا ہے۔ ایسا تخیل جس کا نمونہ ہمیں فاکنر کے آبائی وطن مسی سی پی کے کسی سینیٹر کے ذہن ہی میں ملے گا۔

ہاتھورن کی "قرمزی حرف"، "پناہ گاہ" سے بڑی تصنیف ہے۔ کیونکہ قرمزی حرف کی تمثیل فاکنر کے گنوارو تخیل سے زیادہ وسیع اور معنی خیز ہے۔

اس کے مقابلے میں ہنری جیمز کی "پیچ کا چکر" تمثیل کی بجائے علامتی ہے۔ ہنری جیمز نے گاتھک روایت کو نفسیاتی مقاصد کی خاطر استعمال کیا ہے (فاکنر نے عمرانی مقاصد کی خاطر استعمال کیا تھا) اور اپنی علامتوں کو اشاروں کنایوں سے قطع نظر، اُن حقیقتوں کی جگہ رکھا ہے جو نامعلوم ہیں۔ پیٹر کوئنٹ اور مس جیسل کی روحیں مبہم علامتیں ہیں۔ وہ ہمیں صداقتوں کی تلاش میں پُرپیچ راستوں سے لے جاتی ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کا انکشاف اب ہوا کہ ہوا۔ لیکن ہم ان صداقتوں کو کبھی نہیں پاتے، فقط علامتیں ہی ہمارے ہاتھ آتی ہیں، اپنی بھیانک اور پُراسرار رمزیت کے ساتھ۔ جیمز کی داستان صداقت کا انکشاف نہیں ہے بلکہ صداقت کے آخری اسرار کی سراغ رسانی

ہے۔

اپنے مقالے "ہنری جیمز کا ابہام" میں ایڈمنڈ ولسن اُن مطالب کی نشان دہی کرتا ہے جو "پیچ کا چکّر" میں موجود ہوتے اگر وہ تمثیل ہوتی۔ یہ تمثیل خالص فرائیڈ کے نظریات کے مطابق ہوتی۔ اس صورت میں اس کی کہانی اور دونوں روحوں کو ہمیں ملازمہ کے دبے ہوئے لاشعور کے شہوانی اور علیل توہم سے تعبیر کرنا ہوگا۔ ولسن کا یہ مضمون بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں شائع ہوا تھا۔ اُس نے اس پرانے نظریہ کی تصحیح کر دی کہ روحیں درحقیقت خبیث عفریتی طاقتیں تھیں اور ملازمہ بچوں کو ان خبیث روحوں سے بچانے کی کوشش کر رہی تھی۔

حیرت انگیز بات یہ ہے کہ ہنری جیمز فرائیڈ کے خواب کی علامتوں کو حرف بہ حرف استعمال کرتا ہے۔ مگر کہانی کا مطالعہ غور سے کیا جائے تو روحوں کا وجود یقینی معلوم ہونے لگتا ہے۔ وہ ملازمہ کے توہمات کے مطابق ہوتے ہوئے بھی اُن سے آزاد ہیں۔ ان روحوں کے بارے میں بعض چیزیں تو ایسی ہیں ——— مثلاً پیٹر کوئنٹ کا جسمانی ظہور ——— جن کو ملازمہ جان ہی نہیں سکتی تھی اور نہ اپنے شعور کی مدد سے پیدا کر سکتی تھی۔

مفاہیم کی اقلیم ملازمہ کی پریشان خیالیوں سے وسیع تر ہے اور کہانی کی ڈرامائیت کا راز یہ ہے کہ ملازمہ کے ساتھ جو حادثہ پیش آتا ہے اُس کو وہ اپنے مضطرب شعور کے ذریعے پہلے سے معلوم کرنے اور اُس کی تاویل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ اس کوشش میں ناکام رہتی ہے۔ چنانچہ ناول سے ہمیں اگر کوئی اخلاقی سبق ملتا ہے تو وہ یہ ہے کہ خالص شعوری دنیا میں رہنے کی کوشش کرنا ــــــ جس میں ابہامات کی تاویل کرلی جاتی ہے اور رجحان طبع کے مطابق اُن کی علامتیں بھی ڈھونڈھ لی جاتی ہیں ــــــ دیوانگی ہے انسان کا دماغ خواہ کتنا ہی چوکنّا اور تخیّل سے بھرپور کیوں نہ ہو وہ تجربے کی لاانتہا بوقلمونیت کے مقابلے میں ہمیشہ تنگ ثابت ہوگا۔ ہنری جیمز کہانی میں بڑا گہرا طنز بھی پیدا کرتا ہے۔ وہ حقیقت کو ایک ایسے بھیس میں دکھاتا ہے جو ملازمہ کے توہم سے تھوڑا ہی مختلف ہے۔ مگر یہ فرق درمیانی خلیج کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے۔

چونکہ کہانی "معنی"، آگہی اور اُس کے حدود اور ذہن کے علامت ساز رجحان سے بحث کرتی ہے۔ اس لئے ہم اُسے "علامتی" کہیں گے۔ اور وہ عناصر جن میں تمثیل بننے کی صلاحیت موجود ہے شعری علامت کے باریک

ابہامات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

پھر بھی "پیچ کا چکر" ناول ہی کہلانے کا مستحق ہے۔ ذہن پر اس ناول کا تاثر اس وجہ سے قائم نہیں ہوتا کہ وہ کوئی علامتی نظم یا "معنی کا ڈرامہ" ہے۔ خاتمے تک پہنچتے پہنچتے ملازمہ کی ایک ٹھوس انسانی شخصیت اُبھر آتی ہے وہ نفسیاتی اور مابعد الطبیعیاتی رموز سے اُلجھنے والا مصنّف کا نقطہ نظر نہیں رہ جاتی بلکہ ایک ایسی انسانی شخصیت بن جاتی ہے جس کی افسردگی ساری دنیا کی افسردگی ہے ——— وہ وحشت، مسرّت اور تردّد کے وقت اپنے ذہن میں حقیقت کی ایک قابل قدر تصویر بنا لیتی ہے۔ اُس نے اپنے لئے ایک رنگین داخلی دنیا تعمیر کی ہے۔ اور اس دنیا کو تسخیر کرنے اور اُس میں آباد ہونے کی خاطر اُس نے ہر چیز کو داؤ پر رکھ دیا ہے۔ یہ ایک عارضی دیوانگی ہے۔ اس کے باوجود ہم اس ملازمہ کو دیوانہ نہیں کہہ سکتے۔ زیادہ سے زیادہ یہی کہہ سکتے ہیں کہ وہ عارضی طور پر نفسیاتی مرض میں مبتلا ہے۔ داستان کے ابتدائی صفحات کا راوی جسے جیمز ڈگلس کہہ کر پکارتا ہے (اور جو کوزاد کے مارلو سے بہت مشابہ ہے) ملازمہ کی بڑی تعریف کرتا ہے۔ وہ بڑی ہوشیار اور نیک مزاج تھی۔ "اتنی خوش خلق اور خوش طبع ملازمہ میری نظر سے کبھی نہیں

گزری ۔"

اس کا حقیقت کا وہمی تصوّر اُس غلط تصوّر سے تھوڑا ہی مختلف ہے جس کو ہم اپنے ذہنوں میں بڑے جتن سے پرورش کرتے رہتے ہیں اور بے حد عزیز رکھتے ہیں ۔ یہ تخیّل ہنری جیمز کے اپنے تخیّل سے بہت ملتا جلتا ہے یہی وجہ ہے کہ کتاب کے آخری پیراگراف میں ہمیں بڑی شدید افسردگی کا احساس ہوتا ہے ۔ اس پیراگراف میں مصنّف ہمیں بتاتا ہے کہ اس وہم کی بدولت جو مجنونانہ اور گمراہ ہے کتنی محنت ضائع ہوئی ہے اور کتنی مفوضہ زندگی صرف ہوئی ہے ۔ اور اب بیچاری ملازمہ کے پاس اس کے سوا کچھ بھی نہیں رہا ہے کہ وہ "خاموش دن" کو بیٹھی گھورتی رہے ۔

رومان، عوامی تخیل اور متھ نواز نقاد

اس کتاب میں ہم نے متعدد مقامات پر عوامی ذہن یا عوامی تخیل کا ذکر کیا ہے۔ بالخصوص رومان کی بحث کے دوران میں۔ مگر عوامی ذہن کی یا اُس رومان کی جس میں یہ عوامی ذہن اجاگر ہوتا ہے کوئی پتی تلی تعریف کرنا مناسب نہ ہوگا۔ کیونکہ دونوں میں سے کوئی بھی فارمولے میں تبدیل نہیں کیے جا سکتے۔ میں نے فارمولا وضع کرنے کی اگر کوشش کی ہے تو یہ کہ نور اور ظلمت کے علامتی ڈرامے کا بار بار ذکر کیا ہے۔ یہ دونوں علامتیں عوامی ادب میں بہت عام رہی ہیں۔ ان علامتوں کے ذریعہ متعدد تضادات اور تصادمات کی نشان دہی کی گئی ہے۔ مثلاً زندگی اور موت کی، خیر اور شر کی، عورت اور مرد کی، فرشتہ اور عفریت کی، خدا اور شیطان کی، سردی اور گرمی کی۔ نور

اور ظلمت کا تصور امریکہ کے رومانی ناولوں کی حد تک بہت برمحل ہے۔
چنانچہ میں نے اس نکتے کو امریکی ناولوں کی مثال دے کر واضح کیا ہے۔
مجھ سے پیشتر ڈی، ایچ لارنس، ایورونٹرز اور لسلی فیڈلر جیسے نقاد بھی اس نور و ظلمت کی علامت پر کافی زور دے چکے ہیں۔ اُن کا خیال تھا کہ امریکی معاشرے کے متعدد اداروں نے اس تصور کی تصدیق و توثیق کی ہے۔

اب میں اُن نقادوں پر آؤں گا جن کو "متھ نواز نقاد" کہا جاتا ہے۔
میں "متھ نواز نقاد" نہیں ہوں حالانکہ میری پہلی کتاب کا نام متھ کی تلاش تھا
البتہ میں ادب کے طالب علم کی حیثیت سے متھ سے گہری دلچسپی رکھتا ہوں
گذشتہ پندرہ برس میں ان "متھ نواز نقادوں" نے ہمارے ادب پر بڑا اثر ڈالا ہے۔ یہ لوگ بلا تامل رومان کو متھ سے موسوم کر دیتے ہیں لیکن یہ اُن کی بھول ہے۔ یہ دبستانِ فکر عملی طور پر فقط ایک متھ کا قائل ہے اور وہ ہے کسی دیوتا کی موت اور دوبارہ پیدائش کا متھ۔ اُن کا یہ متھ ٹریجڈی، کامیڈی، مرثیہ اور شاید دوسرے تمام اصناف ادب پر حاوی ہوتا ہے۔
انسان کے لاشعور میں اس متھ کی مسلسل تخلیق ہوتی رہتی ہے۔ اور یہ متھ زمان و مکان اور سیاق و سباق سے بے نیاز ہو کر مختلف قسم کے ادیبوں اور

مختلف قسم کی تہذیبوں میں نمودار ہوتا رہتا ہے۔ اس متھ کا امریکی پیکر معصومیت سے گر کر زندگی میں داخل ہوتا ہے۔ وہ روح کا ایک عمل ہے جس کی علامت موت اور از سرِ نو پیدائش ہے۔

میرا خیال ہے کہ میں نے اس کتاب میں مختلف مقامات پر یہ ثابت کیا ہے کہ امریکی ادب بسا اوقات اس ڈرامائی عمل کی عکاسی نہیں کرتا۔ اس کی بجائے امریکی ادب انسانی زندگی کو غیر حل شدہ تضادات کے پس منظر میں پیش کرتا ہے ــــــ یہ تضادات نہ تو جذب ہوتے، نہ ان میں مفاہمت پیدا ہوتی اور نہ ان کو عروج حاصل ہوتا ہے۔

ان متھ نواز نقادوں کا اندازِ نظر اتنا رسمی، تجریدی اور سخت گیر ہے کہ امریکی ادب کے بارے میں اُن کی رائے ایک انگی ہو جاتی ہے۔ یہ لوگ مصنّف کے فقط "آخری دنوں" کی تصنیفات کو در خورِ اعتنا سمجھتے ہیں حالانکہ بسا اوقات امریکی مصنّفوں کی آخری تصنیفیں مقابلتہً کمتر درجے کی ہیں۔ وہ "سنگ مرمر کا مجسّمہ (ہاتھورن) سے دلچسپی رکھیں گے لیکن "قرمزی حرف" کو نظر انداز کر دیں گے۔ اسی طرح "بلی بڈ" (میل ویل)، پر غور کریں گے، لیکن "موبی ڈک" پر نہیں۔ "طلائی پیالے" (ہنری جیمز) کو پسند کریں گے مگر "بوسٹن

کے باشندوں" کو خاطر میں نہ لائیں گے۔ "بوڑھا آدمی اور سمندر" (ہمینگ

وے) اُن کی نظر میں کھپ جائے گی مگر "اسلحوں کو سلام" نہ کھپے گی "ریچھ"

(فاکنر) منظورِ نظر ہوگی اور "آواز اور جلال" ناپسند۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ

ہمارے منھ نواز نقّاد امریکی مصنّفوں کی نمائندہ اور عظیم تصنیفوں کے محاسن

سے چشم پوشی کر جاتے ہیں۔ ان نقّادوں سے متأثر ہو کر ہمارے بکثرت

قاریوں نے اُن ادبی تخلیقات سے اپنی بیزاری کا اظہار کیا ہے جن میں

اپنے عہد اور مقام کے تضادات اُجاگر کیے گئے ہیں اور جن میں انسانی تجربے

کے اخلاقی تصادمات کو حقیقی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ جیسا کہ میں نے

تمہید میں عرض کیا تھا۔ امریکی رومان میں اس کی پوری پوری صلاحیت موجود

ہے کہ اس کے ذریعہ ناول میں انسانی تضادات کی عکاسی کی جائے اور

تاثر کے رنگ کو اور چوکھا اور گہرا کر دیا جائے۔ اس کے برعکس منھ نواز

نقّادوں کا منھ اُن تصنیفات کو غیر ضروری اور مبالغہ آمیز اہمیت دیتا ہے

جن میں ان تضادات سے گریز کیا گیا ہے اور اس کی جگہ مفاہمت اور

ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

منھ نواز نقّادوں میں ناول کو اوپر سے دیکھنے کا رجحان بھی ملتا

ہے۔ اُن کے نظریئے کے مطابق ناول اُن اصناف ادب میں سے فقط ایک صنف ہے جن میں متھ کا آفاقی اور ابدی پیکر جلوہ گر ہوتا ہے۔ اس نظریئے کے لئے تھوڑا سا تاریخی جواز یہ ہے کہ سر والٹر سکاٹ یا ہنری فیلڈنگ کے ناول قرونِ وسطیٰ کے رومان یا قدیم متھ کے جانشین کہے جا سکتے ہیں۔ لیکن اس قسم کی تعمیم سے کچھ ثابت نہیں ہوتا۔ یہ نقاد زمان اور مکان کی حقیقت کو اور تہذیبی پس منظر کو بالکل ہی نظر انداز کر جاتے ہیں۔ حالانکہ دوسری تمام اصنافِ ادب کے مقابلے میں اُن کا عکس ناول میں زیادہ صاف جھلکتا ہے۔ ناول کی بنیادی اور امتیازی خصوصیت اُس کی حقیقت بینی اور حقیقت نگاری ہے۔ ناول میں رومان اسی حقیقت بینی سے پیدا ہوتا ہے اور پھر اس حقیقت کو اپنے رنگ میں ڈھالتا ہے۔ یہ درست نہیں ہے کہ یہ حقیقت بینی ناول میں رومان بننا گوارا کر لیتی ہے۔ میرے دیکھنے کا یہ زاویہ عمومی اعتبار سے تاریخی نہیں ہے لیکن ایک محدود اور ٹھوس دائرے میں رہتے ہوئے ضرور تاریخی ہے اور یہی وہ دائرہ ہے جس میں رہ کر ناول کا جائزہ لیا جا سکتا ہے اور اُس کے بارے میں کوئی فیصلہ صادر کیا جا سکتا ہے۔

اشاریہ

(حروفِ تہجی کے مطابق)

ارسطو ——!

(۳۸۴ —— ۳۲۲ ق۔م) یونان کا مشہور فلسفی جس نے اخلاقیات، سیاسیات، شاعری، منطق، معاشیات، الٰہیات وغیرہ پر ایسی کتابیں لکھیں جن کی عظمت اور شہرت آج بھی مسلّم ہے۔

ایسکلس ——!

(۵۲۵ —— ۴۵۶ ق۔م) یونان کا پہلا المیہ ڈرامہ نویس۔ اس نے ۷۰ ڈرامے لکھے مگر اس وقت اس کے فقط سات ڈرامے موجود ہیں۔ ان میں پرومیتھوس، ایگامیمنان اور کوئفوری زیادہ مشہور ہیں۔

اینڈرسن، شروڈ ــــــ !

(۱۸۷۲ء ــــ ۱۹۴۱ء) امریکی مصنّف جو تھیوڈور ڈرائیزر کے گروہ سے تعلق رکھتا تھا۔ اُس نے اپنے ناولوں میں امریکہ کی وسطی ریاستوں کے چھوٹے شہروں کی زندگی کا صحیح صحیح چربہ کھینچا ہے۔ حقیقت نگاری کا علم بردار۔

آرنلڈ، میتھو ــــــ !

(۱۸۲۲ء ــــ ۱۸۸۸ء) انگلستان کا مشہور شاعر، نقّاد اور کلاسیکی عالم۔

آسٹین، جین ــــــ !

(۱۷۷۵ء ــــ ۱۸۱۷ء) انگلستان کی جواں مرگ ناول نویس جس نے اپنے عہد کے انگریز زمینداروں اور رئیسوں کے آداب و معاشرت کے طنز آمیز مگر پُر لطف خاکے لکھے۔

ایلیٹ، ٹی۔ایس ــــــ!

(ولادت ۱۸۸۸ء) امریکی شاعر اور نقاد جو ۱۹۱۴ء میں برطانوی شہری ہو گیا اور برطانیہ میں سکونت اختیار کر لی۔

ایمرسن، آر۔ڈبلو ــــــ!

(۱۸۰۳ء ــــ ۱۸۸۲ء) امریکی شاعر، فلسفی اور مقالہ نگار۔ ۱۹ویں صدی کی نہایت بااثر اور برگزیدہ شخصیت۔

بالزک ــــــ!

(۱۷۹۹ء ــــ ۱۸۵۰ء) فرانس میں حقیقت نگاری کا بانی۔ بکثرت ناول لکھے جن میں فرانس کی زوال پذیر سوسائٹی کو بے نقاب کیا گیا ہے۔

باس وِل جیمز ــــــ!

(۱۷۴۰ء ــــ ۱۷۹۵ء) ڈاکٹر سیموئل جانسن، مشہور برطانوی نقاد اور دانش ور کا سوانح نگار جو اُس کا ہم عصر اور ہم نشین بھی تھا۔

برونٹے، ایملی ___!

(۱۸۱۸ء ___ ۱۸۴۸ء) انگریز ناول نویس اور شاعرہ، این برونٹے اور شارلیٹ برونٹ کی بہن۔ تینوں بہنیں ادیب تھیں اور تصنیف کے کاموں میں ایک دوسرے سے تعاون کرتی تھیں۔

برُوکس، وان وِک ___!

(ولادت ۱۸۸۶ء) امریکی نقّاد۔

براؤن، چارلس بروکڈین ___!

(۱۷۷۱ء ___ ۱۸۱۰ء) امریکی ناول نویس جس کی تصنیفات گاتھک روایت کے مطابق ہیں۔ اس نے ولیم گاڈون سے متاثر ہو کر سیاسی رسالے بھی لکھے۔

ٹوک ویل ___!

(۱۸۰۵ء ___ ۱۸۵۹ء) فرانسیسی مؤرخ جو جمہوریت کا علم بردار تھا۔

اُس کی سب سے مشہور تصنیف "امریکی جمہوریت" ہے۔

ٹوین، مارک (اصلی نام سیموئیل کلیمنس) ---!

(۱۸۳۵ء --- ۱۹۱۰ء) مشہور امریکی مزاح نگار، اخبار نویس اور ناول نگار --- وہ ریاست مزوری میں پیدا ہوا۔ کم سنی میں ملازمت کرنے لگا۔ چھاپے خانے میں نوکر ہوا۔ دریائے مسی سی پی پر سٹیمر میں نوکری کی۔ خانگی زندگی بڑی المناک تھی۔ کیونکہ مارک ٹوین کی بیوی بڑی رجعت پرست عورت تھی حالانکہ ٹوین بڑا روشن خیال دانشور تھا۔

جیمز، ہنری --- !

(۱۸۴۳ء --- ۱۹۱۶ء) امریکی ناول نویس۔ برطانیہ اور یورپ میں تعلیم پائی۔ اور ۱۹۱۵ء میں برطانیہ کا شہری بن گیا۔

جیمز، ولیم --- !

ہنری جیمز کا بھائی۔ فلسفی اور ماہر نفسیات۔ امریکی "تجربیت" کا بانی۔

جانسن، سیموئیل ــــ !

(۱۷۰۹ء ـــ ۱۷۸۹ء) برطانوی نقاد، ادیب اور شاعر۔ اپنے عہد کا سب سے بااثر انگریز دانشور جس نے اپنے اقوال و عادات کے نرالے پن سے اپنے ہم عصروں کو اپنا گرویدہ بنا یا۔

جوائس، جیمز ــــ !

(۱۸۸۲ء ـــ ۱۹۴۱ء) آئرلینڈ کا ناول نگار اور شاعر۔ اُس نے ناول کے پیکر کی تشکیل اور اسلوبِ نگارش میں بہت غیر معمولی تجربے کئے ہیں اور داستان گوئی کی ایک نئی طرز ایجاد کی ہے۔ اُس کے فن کو "سیلابِ شعور" کا لقب دیا گیا ہے۔ وہ ۱۹۱۲ء میں آئرلینڈ کی سکونت ترک کر کے انگلستان اور یورپ میں مقیم ہو گیا۔ مگر اُس کی تمام تصنیفات کا موضوع ڈبلن کا شہر ہے۔ اور وہ وہیں کے باشندوں کے حالات بیان کرتا رہتا ہے اُس کی سب سے مشہور کتاب "یولی سس" ہے، جو سات سال میں مکمل ہوئی (۱۹۱۴ء ـــ ۱۹۲۱ء) اُس کی بینائی بہت کمزور تھی مگر اُسے حصولِ معاش کے لئے مسلسل نوکری کرنی پڑی۔ اُس کی اکثر کتابیں اُس کی زندگی میں ضبط ہوتی رہیں۔ اُس

نے عُسرت کے عالم میں انتقال کیا۔

دوستو وسکی ـــــ :

(۱۸۲۱ء ـــــ ۱۸۸۱ء) روسی ناول نویس جس کا شمار دنیا کے چوٹی کے فن کاروں میں ہوتا ہے۔ کردار نگاری اور نفسیاتی مطالعے کا ماہر۔ اُس کے اکثر ناول اُس کی آپ بیتی ہیں۔ اپنی انقلابی سرگرمیوں کے باعث زار کی حکومت نے اُسے پھانسی کا حکم دیا۔ مگر پھانسی سے چند لمحے پیشتر یہ حکم منسوخ کر کے سائبریا کی نمک کی کان کے علاقے میں جلاوطن کر دیا۔

ڈکنس، چارلس ـــــ :

(۱۸۱۲ء ـــــ ۱۸۷۰ء) برطانوی ناول نویس۔ جذباتیت، میلو ڈراما، مزاح اور کردار نگاری کا ماہر۔ انگلستان کے درمیانہ اور غریب طبقے کی صحیح عکاسی کرنے میں کمال رکھتا تھا۔

ڈرائیزر، تھیوڈور ـــــ :

(۱۸۷۱ء ـــــ ۱۹۴۵ء) امریکی ناول نویس اور صحافی۔ حقیقت بیانی اور صاف گوئی اُس کی خصوصیت ہے۔ آخری عمر میں کمیونسٹ ہو گیا تھا۔

زولا، امیل ـــــ :

(۱۸۴۰ء ـــــ ۱۹۰۲ء) فرانسیسی ناول نگار۔ اُس کا باپ اطالوی تھا۔ زولا ادب میں نیچرل ازم کی تحریک کا بانی خیال کیا جاتا ہے۔ جوانی میں ایک اشاعت گھر میں ملازمت کی، پھر اخبار نویس بن گیا۔ بڑا گوشہ نشین انسان تھا۔ مگر ظلم اور بے انصافی کا شدید مخالف تھا۔ چنانچہ جب کرنیل ڈری فس پر جرمن جاسوس ہونے کا بے جا الزام لگایا گیا اور اُسے قید کی سزا دی گئی، تو زولا نے اپنا مشہور رسالہ "میں جُرم لگاتا ہوں" لکھا۔ اس جرم میں اُسے قید کی سزا دی گئی مگر وہ انگلستان چلا گیا۔

سروانٹیس ـــــــ !

(۱۵۴۷ء ـــــ ۱۶۱۶ء) اسپین کا مشہور طنزیہ ناول نویس۔ ڈان کوئی ہوتی کا مصنف۔

سمز، ولیم گلمور ـــــــ !

(۱۸۰۶ء ـــــ ۱۸۷۰ء) امریکی ناول نویس جس نے ملک کے سرحدی علاقوں کے رُومان لکھے۔

سپنڈر، سٹیفن ـــــــ !

(ولادت ۱۹۰۹ء) برطانوی شاعر اور نقّاد۔ ابتدا میں برطانیہ کے نوجوان ادیبوں کی بایئں بازو کی تحریک کا سرگرم رُکن تھا مگر اب معزز شہری بن گیا ہے۔

ستاں دحال (اصلی نام ہنری بیل) ـــــ !

(۱۷۸۳ء ـــــ ۱۸۴۲ء) فرانسیسی ناول نویس جس نے اپنے کرداروں کا نفسیاتی جائزہ بھی لیا۔ نپولین کی فوج میں شریک ہو کر کئی بار مختلف مہموں پہ

گیا۔ نپولین اور لارڈ بائرن اُس کے پیرو تھے۔

سکاٹ، سَر والٹر :

(۱۷۷۱ء — ۱۸۳۲ء) رومانوی عہد کا برطانوی ناول نویس جو قرونِ وسطیٰ کے تاریخی ناولوں کی تصنیف کے سبب سے مشہور ہوا۔

شیکسپیئر، ولیم :

(۱۵۶۴ء — ۱۶۱۶ء) برطانیہ کا عظیم ڈرامہ نویس۔

فاکنر، ولیم :

(ولادت ۱۸۹۷ء) امریکی ناول نویس جس کی اکثر تصنیفات امریکہ کے جنوبی علاقوں کی پست زندگی سے متعلق ہیں۔

فیلڈنگ، ہنری :

(۱۷۰۷ء — ۱۷۵۴ء) برطانوی ناول نویس اور صحافی جو اپنے طنز،

مزاح، لطیفہ گوئی اور حاضر جوابی کے لیے مشہور ہے۔ واقعات و حادثات کے ناول کا بانی۔

فزجیرالڈ ۔۔۔۔!

(۱۸۹۶ء ۔۔۔ ۱۹۴۰ء) امریکی ناول نویس جس نے اپنے عہد کے لوگوں کے سنکی پن، اُلجھاؤ اور آلام کی عکاسی کی۔

فرائیڈ، سگ منڈ ۔۔۔۔!

(۱۸۵۶ء ۔۔۔ ۱۹۳۹ء) آسٹریا کا ماہر نفسیات۔ علم تحلیلِ نفسی کا بانی جو جنسی وجدان کو انسان کی تمام لاشعوری اور شعوری حرکات کا مخرج و منبع تصور کرتا ہے۔ ہٹلر کے برسر اقتدار آنے کے بعد آسٹریا سے جلا وطن ہو کر برطانیہ آیا اور وہیں انتقال کیا۔

کافکا، فرانز ۔۔۔۔!

(۱۸۸۳ء ۔۔۔ ۱۹۲۴ء) چیکوسلوواکیہ کا ناول نویس۔ اُسے تصوف

فلسفہ اور مذہب سے گہری دلچسپی تھی۔

کپلنگ، رڈیارڈ ـــــ !

(۱۸۶۵ء ـــ ۱۹۳۶ء) انگریز شاعر اور ناول نویس، برطانوی شہنشاہیت کا علم بردار اور مبلغ۔ پاکستان اور ہندوستان میں اخبار کے ایڈیٹر کی حیثیت سے مقیم رہا۔ اس کے بہ کثرت ناول اس ملک سے متعلق ہیں۔

کیبل، جارج واشنگٹن ـــــ !

(۱۸۴۴ء ـــ ۱۹۲۵ء) امریکی مصنف جس نے ریاست لوئی زیانا کے پرانے سفید فام خاندانوں کے بارے میں افسانے اور رومان لکھے۔

کالون، جان (کالون ازم) ـــــ !

(۱۵۰۹ء ـــ ۱۵۶۴ء) فرانس کا پروٹسٹنٹ مصلح، جس نے پوپ کی تعلیمات کے خلاف بغاوت کی۔ اس کی تعلیمات کا اثر برطانیہ اور امریکہ پر بہت گہرا پڑا۔ اپنے عقائد کے باعث اُسے فرانس سے بھاگ کر جنیوا

میں پناہ لینی پڑی - وہاں وہ ریاست کا ڈکٹیٹر بن گیا۔

کالون ازم وہ مسیحی عقیدہ ہے جو فقط انجیل پر ایمان رکھتا ہے۔ اس کی تعلیمات کے اصول یہ ہیں :-

ا ـــ حضرت آدم کے زوال کے باعث بنی نوع انسان فطری اور جبلی طور پر گناہ گار اور خطا کار ہے۔

۲ ـــ خدا قادر مطلق ہے اور اُس کی مرضی میں کسی کو دخل نہیں۔

۳ ـــ عقیدہ کو اعمال حسنہ پر ترجیح ہے۔

۴ ـــ انسان کی نجات خدا کے رحم و کرم پر ہے۔

۵ ـــ خدا فقط اپنے برگزیدہ بندوں کو عزیز رکھتا ہے۔

کولیرج ـــ !

(۱۷۷۲ء ـــ ۱۸۳۴ء) برطانوی شاعر، مضمون نگار اور نقّاد۔ جس کی ذہانت، لیاقت اور خوش کلامی نے اُسے اپنے عہد کی ممتاز شخصیت بنا دیا تھا۔ افیون کھاتا تھا۔

کولنس، ولکی ـــــ!

(۱۸۲۴ء ـــ ۱۸۸۹ء) برطانوی ناول نویس۔ جاسوسی اور پُر اسرار ناول کا موجد۔ چارلس ڈکنس کا رفیقِ کار۔

کونراد، جوزف ـــ!

(۱۸۵۷ء ـــ ۱۹۲۴ء) انگلستان کا پولینڈ نژاد ناول نویس۔ برطانوی جہازوں میں کئی سال ملازمت کی اور ساری دنیا کا سفر کیا۔ اکثر ناول بحری زندگی سے متعلق ہیں۔ رُومان نویس۔

کُوپر، جیمز فنی مور ـــــ!

(۱۷۸۹ء ـــ ۱۸۵۱ء) امریکہ کا پہلا رومانوی ناول نویس۔ جسے بین الاقوامی شہرت ملی۔

کمرین سٹیفن ـــ!

(۱۸۷۱ء ـــ ۱۹۰۰ء) امریکی ناول نویس، جس نے روسی اور فرانسیسی

حقیقت نگاروں سے متاثر ہو کر حقیقت پسندانہ ناول لکھے۔

گوڈون، ولیم ——!

(۱۷۵۶ء —— ۱۸۳۶ء) برطانیہ کا ممتاز نثر نگار۔ ۱۸ ویں صدی کا انتہا پسند انقلابی جو حکومت، مذہب، خاندان، ذاتی ملکیت سب کے خلاف تھا۔

گاتھک ——!

گاتھک ناول، ناول کی ایک صنف ہے جو اٹھارویں صدی میں انگلستان میں بہت مقبول ہوئی۔ اس نے بعد میں امریکہ میں بھی رواج پایا۔ خوف و دہشت، مافوق الفطرت اثرات، قتل اور مار دھاڑ گاتھک ناول کی خصوصیات ہیں۔ گاتھک ناول عام طور پر قرون وسطیٰ سے متعلق ہوتے ہیں۔

لارنس، ڈی ایچ ——!

(۱۸۸۵ء —— ۱۹۳۰ء) برطانوی ناول نگار، شاعر اور افسانہ نویس۔

اُس کا باپ کوئلہ کی کان میں کام کرتا تھا اور بعد میں وہیں ایک سکول میں ماسٹر ہو گیا۔ لارنس کا بچپن بڑی پریشانیوں میں گزرا۔ اُس کا باپ اُس کو اور اُس کی ماں کو شراب پی کر اکثر پیٹا کرتا تھا۔ لارنس کی ساری عمر مفلسی اور جہاں گردی میں گزری۔ وہ دق کا مریض تھا اور مستقل سکونت کی تلاش میں اٹلی، آسٹریلیا، لنکا، نیوزی لینڈ، میکسیکو، امریکہ ہر جگہ گیا۔ اُس کی کتابیں اُس کی حیات میں اکثر ضبط ہوتی رہیں۔ لارنس سرمایہ داری نظام کے گھناؤنے پن کا سخت دشمن ہے بالخصوص کوئلے کی کانوں کے مالکوں کا۔ کیونکہ اُس کا بچپن اسی تاریک ماحول میں گزرا تھا۔ وہ برطانوی معاشرے کے منافقانہ رسم و رواج کا پردہ بڑی بے دردی سے چاک کرتا ہے۔ جنسی رشتوں کے مسائل اُس کا محبوب موضوع ہے۔

لوئیس سنیکلر:

(۱۸۸۵ء ــــ ۱۹۵۱ء) امریکی ناول نویس جس نے امریکہ کی قصباتی زندگی کے بھونڈے پن، نسلی تعصب اور کٹر پن اور منافقت پر بڑے طنزیہ ناول لکھے۔ بالخصوص کاروباری لوگوں اور پادریوں کی دو رُخی زندگی کا اُس نے خوب خوب مذاق اڑایا ہے۔ ۱۹۳۰ء میں اُسے ادب کا نوبل انعام

ملا۔ وہ پہلا امریکی شہری تھا جسے یہ انعام ملا۔

لنڈن، جیک :

(۱۸۷۶ء — ۱۹۱۶ء) امریکی ناول نگار، اخبار نویس اور جہاں گرد۔ اپنی مہم پسند اور تشدد آمیز کہانیوں کے لیے مشہور رہے۔ کارل مارکس اور نیٹشے کے خیالات سے متاثر تھا۔ غریب طبقے سے ہمدردی رکھتا تھا۔ اور انقلابی تحریکوں کا حامی تھا۔

مالرو، آندرے :

(ولادت ۱۹۰۱ء) فرانسیسی ناول نگار۔ کسی زمانے میں بائیں بازو کی سیاست میں حصہ لیتا تھا۔ ہسپانوی خانہ جنگی میں جمہوریت پسندوں کے ساتھ رہا۔ لیکن اب جنرل ڈیگال کی وزارت کا اہم رکن ہے۔

مارکس، کارل :

(۱۸۱۸ء — ۱۸۸۳ء) جرمن انقلابی اور فلسفی۔ ۱۸۴۵ء میں جلاوطن

ہو کر لندن آیا اور بقیہ عمر وہیں بسر کی۔ اُس کی اکثر تصنیفات بھی وہیں لکھی گئیں۔
وہیں اُس نے دوسرے اشتراکیوں کے ساتھ مل کر مزدوروں کی پہلی بین الاقوامی
انجمن قائم کی۔ تمام عمر نہایت عسرت میں بسر کی۔

میل ویل ــــــ!

(۱۸۱۹ء ــــ ۱۸۹۱ء) امریکی ناول نویس جس کے ناولوں کا موضوع
بحری مہمیں ہیں۔ یہ افسانے اکثر آپ بیتیاں ہیں۔ اُس نے کئی سال وہیل مچھلی
پکڑنے والے جہازوں میں بطور ملاح کے بسر کیے۔ آخر عمر میں وہ نیویارک
کسٹم میں انسپکٹر ہو گیا تھا۔ وہ ہاتھورن سے بہت متاثر تھا۔

نیٹشے، فریڈرک ولیم ــــــ!

(۱۸۴۴ء ــــ ۱۹۰۰ء) جرمن فلسفی اور شاعر۔ مسیحیت کا مخالف "انسانِ
کامل" کا موجد۔ اُس کی سب سے مشہور تصنیف "بقول زرتشت" ہے۔ آخر عمر
میں دیوانہ ہو گیا۔

ہاتھورن نتھینیل :—

(۱۸۰۴ء — ۱۸۶۴ء) امریکی ناول نویس۔ ۱۹ ویں صدی کی نہایت ممتاز ادبی شخصیت۔ طبعاً گوشہ نشین تھا۔ کچھ عرصہ لندن میں امریکی قونصل خانے میں ملازم رہا۔

ہیمنگ وے، ارنسٹ :—

(ولادت ۱۸۹۸ء) امریکی ناول نگار اور افسانہ نویس، جو پہلی جنگ عظیم کے بعد پیرس میں ادیبوں کے "برباد نسل" کے مشہور حلقے کا رُکن تھا۔ اُس کی تصنیفات اپنے دور کی ذہنی اور اخلاقی بے راہ روی کا آئینہ تھیں۔ شراب نوشی، سنسنی خیز جسمانی تجربات، جنسی لذتیت، جذباتیت اور وحشت ناک موت، یہ تھے اُس کے محبوب موضوعات۔ ۱۹۲۵ء میں سیاسی تحریکات میں دلچسپی لینے لگا اور اسپین کی خانہ جنگی میں ایک اخبار کا نمائندہ بن کر گیا۔ اُس کی ہمدردیاں جمہوریت پسندوں کے ساتھ تھیں اور وہ جنرل فرانکو کے فاشسٹ گروہ کا مخالف تھا۔ ۱۹۵۴ء میں اُسے نوبل انعام ملا۔

ہومر ـــــــ!

یونان کا سب سے مشہور قومی شاعر جس کے حالاتِ زندگی پردۂ اخفا میں ہیں۔ شاید وہ آٹھویں یا نویں صدی قبل مسیح میں پیدا ہوا تھا۔ یونان کی دو رزمیہ نظمیں ایلیڈ اور اوڈیسی اُس سے منسوب ہیں۔

ہوویلز ـــــــ!

(۱۸۳۷ء ـــــ ۱۹۲۰ء) امریکی اخبار نویس، ایڈیٹر اور ناولسٹ۔ کرداروں کا حقیقت پسندانہ مطالعہ اُس کی خصوصیت ہے۔ وہ اپنی تصنیفات میں اپنے عہد کے سماجی، معاشی اور اخلاقی مسائل سے بھی بحث کرتا ہے۔ وہ مارک ٹوین کا دوست تھا اور امریکہ کے ادبی حلقوں میں اُس کا بڑا احترام کیا جاتا تھا۔